В. Брянцева

ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ РАХМАНИНОВА

В. БРЯНЦЕВА

ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ РАХМАНИНОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
Москва 1966

I. ВВЕДЕНИЕ

Вечером 1 ноября 1941 года Карнеги-Холл, самый большой концертный зал Нью-Йорка, был переполнен: шел сольный концерт Сергея Васильевича Рахманинова. В печатных программках значилось, что весь денежный сбор будет передан на медицинскую помощь Красной Армии. Великий русский музыкант, много лет назад покинувший, но никогда не забывавший родину, решил, что для него это единственный путь, каким он мог «оказать посильную помощь русскому народу в его борьбе с врагом».

Несмотря на приближение семидесятого — последнего — года жизни, Рахманинов продолжал оставаться первым пианистом мира, а в этот вечер, по всеобщему признанию, играл так, что превзошел самого себя.

Через несколько дней корреспонденту нью-йоркского музыкального журнала «The Etude» удалось взять у Рахманинова большое интервью, вскоре опубликованное под названием «Музыка должна идти от сердца». Всемирно прославленный композитор, пианист и дирижер, Рахманинов был чрезвычайно скромным человеком, не выносившим рекламной шумихи, и очень редко соглашался на выступление в печати. Он вообще не любил много говорить о труде композитора и в особен-

ности — о своем собственном, но если говорил, то слова его были многозначительными, меткими, исполненными искренней, непоколебимой убежденности. Именно так выразил он свое мнение о том, что́ должно быть содержанием музыкального творчества: «У меня не вызывает симпатии композитор, сочиняющий согласно предвзятым формулам или теориям. Или же композитор, пищущий в определенном стиле, потому что так модно... В музыке должны найти отражение родина композитора, его любовь, вера, впечатлявшие его книги, любимые картины. Она должна быть продуктом всей суммы жизненного опыта композитора. Изучите шедевры любого великого музыканта, и вы найдете в них все аспекты его личности и окружающей среды... В моих собственных сочинениях я не делал сознательных усилий быть оригинальным, или романтиком, или национальным, или каким-либо еще. Я просто записывал на бумагу как можно естественнее ту музыку, которую слышал внутри себя... Я русский композитор, моя родина определила мой темперамент и мировоззрение. Моя музыка — детище моего темперамента, поэтому она — русская» [1].

Журналист задал еще вопрос: почему с тех пор, как композитор покинул Россию, он, за исключением транскрипций чужих произведений, совершенно перестал писать небольшие фортепианные пьесы? Рахманинов ответил: «Молодые композиторы часто склонны бросать снисходительные взгляды в сторону малых музыкальных форм. Небольшая пьеса вполне может стать таким же шедевром, как и большое произведение. В самом деле, я нередко убеждался, что короткая фортепианная

[1] S. Bertensson and J. Leyda. Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music. New York, 1956, p. 368 (здесь и далее перевод отрывков из этой книги наш.— *В.Б.*).

пьеса причиняла мне всегда гораздо больше мук и ставила передо мной больше проблем, чем симфония или концерт. Когда пишешь для оркестра, само разнообразие инструментальных красок как-то подводит к различным мыслям и эффектам. Когда же я пишу маленькую фортепианную пьесу, я целиком во власти своей тематической идеи, которая должна быть представлена сжато и без отступлений... В конце концов, сказать то, что вы имеете сказать, и сказать это кратко, ясно, немногословно — вот самая трудная задача, стоящая перед художником» [1].

Опять Рахманинов в немногих словах сказал многое, но на этот раз обошел самое главное. Ведь после отъезда из России он за целую четверть века написал вообще всего лишь шесть новых произведений, одно из которых — Четвертый концерт для фортепиано с оркестром — начал еще на родине. Основное образное содержание позднего творчества Рахманинова было менее всего подсказано «разнообразием инструментальных красок». Его породили неотступные трудные думы о покинутой родине, выливавшиеся в форме сложных инструментально-симфонических концепций.

Равным образом главные причины резкого торможения композиторской деятельности лежали очень глубоко. Однажды в журнальном интервью, данном семью годами ранее, Рахманинов объяснил их с предельной искренностью: «Возможно, беспрестанные занятия на рояле и вечная суета, связанная с жизнью концертирующего артиста, берут у меня слишком много сил. Возможно, это потому, что я чувствую, что музыка, которую мне хотелось бы сочинять, сегодня неприемлема.

---

[1] S. Bertensson and J. Leyda. Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music. P. 369.

А может быть, истинная причина того, что я в последние годы предпочел жизнь артиста-исполнителя жизни композитора, совсем иная. Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя» [1].

Последняя причина была, бесспорно, самой главной. Но несомненное значение имело и то, что зарубежные профессиональные музыкальные круги, в которых господствовали приверженцы художественного модернизма, объявляли музыку Рахманинова «неприемлемой» для XX века: для них искусство большого жизненного содержания, идущее от сердца, было «вышедшим из моды». Правда, широкая слушательская аудитория стран Америки и Европы придерживалась иного мнения. Она с неизменным горячим сочувствием встречала не только игру, но и новые сочинения Рахманинова. Без этого ему было бы еще труднее браться за перо.

Что же касается занятости концертами, то эта причина являлась, в сущности, лишь следствием двух других. Живя на родине, Рахманинов, хотя и не без трудностей, но в целом успешно делил свое время между исполнительством и композицией, находившимися в тесном плодотворном взаимодействии. В 1900—1910-е годы блестящая многогранная деятельность Рахманинова-пианиста, оперного и симфонического дирижера была одним из самых ярких явлений в художественной жизни России. С популярностью Рахманинова-исполнителя соперничало разве только великое искусство Ф. И. Шаляпина. Но здесь речь шла не столько о соперничестве, сколько о замечательном творческом содружестве и в оперном театре, и на концертной эстраде. Рахманинов был сам гениальным «певцом на фортепиано». Природа

---

[1] С. В. Рахманинов. Письма. Музгиз, М., 1955, стр. 562.

его пианизма была глубоко вокальной и выразительно-декламационной, всегда убеждающе-общительной (не случайно Шаляпин, выступая с Рахманиновым, говорил не «я пою», а «мы поем»). Такие же качества отличали и сердцевину всего музыкального стиля композитора — его чудесную мелодику. Глубокое убеждение Рахманинова в том, что «мелодия — это музыка, главная основа музыки», родилось в полном согласии с его собственной творческой практикой, для которой очень важной опорой служила демократическая направленность исполнительской деятельности, частый и всегда тесный контакт с широкой аудиторией.

Антидемократические декадентские веяния — вестники заката буржуазной культуры — с конца XIX века начали ощущаться и в русской художественной жизни, всё усиливаясь в последующие годы. Ряд петербургских и московских музыкальных критиков, для которых главным художественным критерием стало ложно понимаемое новаторство, повели атаку на приверженцев народно-реалистических традиций, в том числе — на Рахманинова. Его творчество они, подобно своим зарубежным коллегам, клеймили в тех же самых выражениях — «старомодно», «чересчур общедоступно» и т. п.

Однако модернистское направление не возобладало в русском искусстве предоктябрьских лет, и у Рахманинова было много замечательных союзников. Он чувствовал надежную поддержку своим устремлениям в творчестве Чехова и Горького, Танеева и Глазунова, Левитана и Серова, Комиссаржевской и Станиславского, в блестящем расцвете русского реалистического музыкального исполнительства — вокального и инструментального. И его собственное творчество, вдохновленное «родиной, любимыми книгами, картинами», «всей суммой жизненного опыта», исполненное подчас нелегких, но всегда

искренних, увлеченных исканий, цвело в эти годы пышным цветом.

За первую четверть века композиторской деятельности, прошедшую в России, Рахманинов создал множество произведений в самых разнообразных жанрах, в том числе три оперы, две кантаты и ряд сочинений для хора, свыше 80 романсов, две симфонии и несколько одночастных оркестровых партитур, три концерта для фортепиано с оркестром, два фортепианных трио, виолончельную сонату.

Наряду со всем этим очень значительную часть его композиторских работ составили сольные фортепианные произведения. Среди них лишь немногие написаны в крупномасштабных формах [1]. Остальные же, число которых превышает семьдесят, представляют собой сравнительно небольшие пьесы, по преимуществу объединенные в жанровые серии. А если прибавить сюда произведения для фортепиано в 4 и 6 рук, а также для двух фортепиано, то общее число пьес превысит девяносто. Уже одна эта цифра противоречит нередким жалобам Рахманинова на то, что он «не любил» и «не умел» сочинять «этот род музыки». Кстати, такие же нарекания вызывали подчас у него и другие жанры, в которых он создавал выдающиеся произведения.

В действительности же, вместе со своим современником А. Н. Скрябиным, Рахманинов поднял русскую фортепианную миниатюру на новую замечательную высоту, утвердив за ней почетное место в мировой музыкальной литературе. Прелюдии, этюды и другие пьесы этих двух авторов входят в репертуар чуть ли не каждого современного пианиста.

---

[1] Рапсодия на русские темы (без опуса, 1891), Вариации на тему Шопена, соч. 22 (1903), первая соната, соч. 28 (1907), вторая соната, соч. 36 (1913), Вариации на тему Корелли, соч. 42 (1931).

*

Великие русские композиторы-классики от Глинки до Чайковского и Римского-Корсакова, уделяя весьма различное внимание фортепианной музыке вообще и, в частности, фортепианной миниатюре, не относили, однако, ни ту, ни другую к наиболее значительным областям своего творчества. Большие народно-национальные эпические и лирико-драматические темы, центральные в русской музыкальной классике XIX века, влекли ее крупнейших представителей в первую очередь к жанрам широкомасштабным, а также синтетическим по своим выразительным средствам — к опере, симфоническим полотнам, а в области мелких форм — к песне и романсу.

Что же касается фортепианных жанров в русской музыке, то вплоть до конца прошлого века из них охотнее всего культивировалась лирическая и танцевальная миниатюра, тесно связанная с традициями бытового, домашнего и салонного музицирования, широко распространенного среди русской интеллигенции, от аристократических до самых скромных разночинных кругов. Эта сфера русского музыкального творчества, нисколько не претендуя на решение самых важных художественных задач, вовсе не была, однако, изолированной, имела свои общие привлекательные свойства и отдельные яркие достижения, а также — свою эволюцию. Так, развиваясь в тесной связи с бытовой песней-романсом, фортепианная миниатюра проникалась мелодической щедростью, эмоциональным теплом. Благодаря этому уже с глинкинских времен общеевропейские романтические жанры, такие, как ноктюрн, баркарола, экспромт, а нередко и такие, как вальс, мазурка, полька, заметно окрасились на русской почве в национально-характерные лирико-романсовые тона. Вместе с многочисленны-

ми пьесами, прямо названными «Романсами», фортепианные миниатюры такого рода продолжали в изобилии создаваться и на подступах к XX веку.

После первых высокохудожественных образцов, созданных М. И. Глинкой, немало в этой области сделал А. Г. Рубинштейн. Но особенно значительными оказались достижения П. И. Чайковского. Лучшие «романсные» фортепианные миниатюры Чайковского исполнены лирико-психологической выразительности, свойственной его стилю вообще. В них преодолены черты поверхностной сентиментальной салонности и вместе с тем сохранен своеобразный жанровый колорит, теплый «уют» русской бытовой лирики XIX века. Кроме того, Чайковский, не порывая тесной связи с бытовыми образами, значительно расширил содержание лирико-жанровых фортепианных пьес. Целая группа его сочинений («Русское скерцо», «В деревне», «Юмореска» и др.) основана на впечатлениях от русского крестьянского быта. Но самые высокие художественные результаты дало поэтическое взаимопроникновение образов родного быта и родной природы в знаменитом цикле «Времена года» (1876).

За исключением М. А. Балакирева[1] и Ц. А. Кюи, все остальные крупнейшие композиторы «Могучей кучки» уделили немного внимания фортепианной миниатюре жанрово-бытового склада. Все же А. П. Бородин, отличавшийся особой жанровой разносторонностью, создал в этой области небольшой шедевр — «Маленькую сюиту» (1885), использовав в ней очень обобщенную программную канву.

Гораздо бо́льшее место заняла фортепианная миниа-

---

[1] Балакирев заинтересовался фортепианной миниатюрой только в поздний период творчества.

тюра в творчестве двух композиторов следующего поколения — А. С. Аренского и А. К. Лядова. Обладая очень различными индивидуальностями, они оба стремились выйти за образно-стилистические рамки жанрово-бытовых форм. И Аренский и особенно Лядов с успехом переносили в область камерной фортепианной миниатюры народно-эпическую «кучкистскую» тематику (вспомним, для примера, некоторые из «Бирюлек», «Про старину» и «Новинку» Лядова, «Basso ostinato» Аренского). Но еще сильнее оказалась у них тенденция к лиризации жанровых образов и в связи с этим увлечение непрограммными пьесами — прелюдиями, багателями, экспромтами и т. п. При этом Лядов шел по пути тонкой шлифовки камерного письма, а Аренский больше тяготел, хотя и в скромных масштабах, к концертному стилю.

Интенсивное развитие русской концертной фортепианной музыки началось с наступлением второй половины XIX века, когда наряду с салонно-бытовым музицированием в России стали распространяться новые, более широкодемократические формы концертной жизни.

Первыми значительными творческими фигурами в этой области оказались А. Г. Рубинштейн и М. А. Балакирев, вслед за которыми выступил П. И. Чайковский. Но главные художественные достижения всех троих сосредоточились в сфере не концертной миниатюры, а крупной концертной формы. Уже в 1864 году появился лучший, пользующийся заслуженной популярностью Четвертый концерт Рубинштейна, далее последовал знаменитый балакиревский «Исламей» (1869) и такой шедевр, как Первый концерт Чайковского (1875). В 1880-е годы Чайковский, Римский-Корсаков, Аренский создали уже группу крупных концертно-симфонических произведений, ставших репертуарными. Этот быстрый расцвет про-

изошел благодаря взаимодействию с замечательными успехами русского симфонизма — лирико-драматического и программно-эпического. В тесном родстве с последним состоит и уникальный шедевр М. П. Мусоргского — фортепианная сюита «Картинки с выставки» (1874), серия программно-характеристических миниатюр, слитая при помощи рефрена в одно монументальное полотно.

Что же касается концертной фортепианной миниатюры как таковой, то она в течение длительного времени не вызывала у русских композиторов большого интереса, не представлялась им жанром, благодарным для воплощения значительного образного содержания. В результате очень долго концертная миниатюра недостаточно отграничивалась от салонно-виртуозной сферы, и изо всего, что было создано здесь до 1890-х годов, лишь единичные образцы не исчезли полностью из современного пианистического репертуара («Полька» fis-moll Балакирева, некоторые из пьес А. Рубинштейна и немногое другое).

Но даже при очень кратком обзоре нельзя упустить из виду еще одну — особую, однако чрезвычайно важную и характерную область развития русской фортепианной музыки в рамках миниатюры. Речь идет о сокровищнице русского классического романса и сериях высокохудожественных обработок русских народных песен для голоса и хора с фортепиано, сделанных Балакиревым, Чайковским, Римским-Корсаковым, Лядовым. Русская вокальная миниатюра XIX века, никогда не превращаясь в «пьесу для голоса с фортепиано» [1], явилась обширной плодоносной нивой для многообразного развития партии фортепианного сопровождения — как

[1] Такая тенденция стала встречаться в западноевропейской музыке примерно с наступлением последней четверти прошлого столетия.

тонкого камерного, так и симфонически насыщенного концертного стиля (последний особенно ярко расцвел в романсах Чайковского).

*

К началу XX века место сольных фортепианных жанров в русском музыкальном творчестве становится совершенно иным: вместе с концертом и сонатой они стремительно выдвигаются вперед.

В последние годы XIX и первые XX веков еще продолжают много писать для фортепиано Лядов и Аренский. Небывалую плодовитость проявляет в этой области на последнем этапе творческого пути Балакирев, подавая пример своему последователю А. С. Ляпунову. В 1890-е и особенно 1900—1910-е годы интенсивнее и успешнее, чем до и после этого, обращается к созданию фортепианных (преимущественно — крупномасштабных) произведений А. К. Глазунов. Даже С. И. Танеев, ранее уделявший немного внимания музыке для фортепиано, в 1902—1912 годы пишет ряд камерно-инструментальных сочинений с участием этого инструмента, а также создает свое лучшее сольное произведение для него — Прелюдию и фугу gis-moll.

Однако главные успехи русской музыки, получившие со временем мировое признание, определяют выступившие одновременно в начале 1890-х годов А. Н. Скрябин и С. В. Рахманинов. Они первыми из крупных русских композиторов уделяют фортепианной музыке ведущее место в творчестве. Аналогичное явление обнаруживается затем у Н. К. Метнера, композитора-пианиста, выступившего на творческую арену десятилетием позже. А спустя еще несколько лет начинают очень интенсивно обращаться к фортепианным жанрам молодые Н. Я. Мясковский и особенно С. С. Прокофьев (опять крупнейший композитор-пианист).

Разумеется, судьбу русской фортепианной музыки в первую очередь решило вовсе не изобилие композиторов-пианистов. Конечно, сложноразвитая, но одновременно благодарная для исполнителя фактура сочинений Скрябина, Рахманинова, Метнера, Прокофьева отражает их выдающиеся пианистические качества. Вместе с тем особый расцвет фортепианных жанров явился, прежде всего, важным показателем коренных изменений, происшедших к концу XIX века во всем русском музыкальном творчестве.

Для достойного продолжения великих народно-реалистических традиций русских музыкальных классиков творчество их преемников обязательно должно было опираться на большую, социально значимую тему. Такой темой явилась для кучкистов «судьба народная». Мощный общественный сдвиг 1860-х годов с особой социально-психологической остротой и демократической широтой поставил также тему «судьбы человеческой», ставшую центральной в творчестве Чайковского.

Но к концу XIX века стремительный ход историко-революционного развития, особенно напряженного в России, уже выдвинул новую центральную тему для Искусства с большой буквы. Это была тема «судеб народных» и «судеб человеческих» в их новой, активно-действенной революционной взаимосвязи.

Сколько-нибудь ясное осознание новой грандиозной задачи, вставшей на стремительном подходе к величайшему социальному перевороту, оказалось чрезвычайно трудным для русской художественной интеллигенции. В ее рядах произошел тогда резкий идейный раскол: на одном полюсе выявились ярые противники демократического искусства как такового — буржуазные декаденты всех мастей, на другом — выступили первые зачинатели нового искусства пролетариата.

А между этими полюсами расположился обширный промежуточный лагерь. Его сложные позиции отражали общественную пассивность и разобщенность большинства представителей художественной интеллигенции, ее отставание от передовой идеологии своего времени.

И все же лучшие представители этого промежуточного лагеря не перестали стремиться к широкозначимым темам. Так, для крупнейших русских композиторов рубежного поколения центральной стала тема драматической борьбы, развернутая в широких эпических масштабах со страстным устремлением к победе «света над мраком». На рубеже двух веков эта тема стала основой значительнейших музыкально-драматургических концепций Танеева и Глазунова, Скрябина и Рахманинова. Но для них стало характерным воплощение самых остродраматических и эпически широкоохватных замыслов либо в подчеркнуто лирическом, либо в несколько отвлеченном рационалистическом плане. Последний путь оказался главным для Танеева, первый же — для Рахманинова и Скрябина. Однако и тот и другой путь в значительной мере затруднял воплощение больших животрепещущих коллизий в образно-конкретизированных вокально-сценических жанрах. Сложное ощущение современности, неясное понимание ее грандиозных событий и потрясений способствовали тому, что этих композиторов влекло преимущественно к созданию более обобщенных инструментальных концепций. И думается, что вовсе не случайно, а именно поэтому с наступлением XX века лучшие достижения русского музыкального творчества сосредоточиваются не в опере, а в симфонии, инструментальном концерте, в камерно-ансамблевых циклах[1].

[1] Автор говорит здесь только о русской музыке; преимущественное внимание к инструментальным жанрам некоторых западноевропейских композиторов XIX века объясняется, по его мнению, своими причинами.

В области же мелких форм романс решительно уступает первенство инструментальным, преимущественно фортепианным пьесам.

Эту небывалую в русской музыке роль фортепианной миниатюры и определили первыми молодые Скрябин и Рахманинов. Пьесы с ясной опорой на салонно-бытовую, лирико-жанровую сферу быстро уступили у них место непрограммным миниатюрам, образное содержание которых сжато отражает самое главное, характерное для всего творчества. Сохраняя зачастую привычные «романтические» названия (прелюдии, музыкальные моменты, этюды и т. п.), зрелые скрябинские и рахманиновские пьесы, как правило, очень свободно преломляют соответственные жанровые признаки и развиваются, по существу, в новые типы фортепианной миниатюры.

В широком смысле слова все они концертны, рассчитаны на высокопрофессиональное исполнение с эстрады. Однако у Скрябина наряду с собственно концертными преобладающее место занимают произведения камерно-концертного плана. Это — ювелирно отшлифованные мелкие пьесы с тончайшей нюансировкой и педализацией, особенно хорошо воспринимающейся в небольшом, камерном концертном помещении, вмещающем ограниченное число слушателей.

Рахманиновские же пьесы, напротив, часто обладают столь значительной протяженностью, что их трудно вообще назвать миниатюрами. И, как правило, они концертны в прямом смысле слова, написаны широким, сочным мазком, предполагают звучание в большом концертном зале для многочисленной аудитории. Эта дифференциация была столь же определенной также в области крупных форм (Скрябину ближе сольные сонаты, Рахманинову — концерты с оркестром). Она ясно отразила различный характер исполнительской практики

двух композиторов-пианистов — по преимуществу камерно-интимный стиль скрябинского и широкий концертно-виртуозный размах рахманиновского пианизма.

Но в еще бо́льшей мере сказалась здесь разница художественных индивидуальностей и интересов, обусловившая быстро возраставшее расхождение в основном содержании творчества. Почти ровесники, соученики, Скрябин и Рахманинов при немалом родстве художественного темперамента не были «близнецами» в искусстве. У них обоих сразу ясно проявилась обостренная эмоциональная реакция на предгрозовую атмосферу эпохи. В этом смысле раннее творчество Скрябина и Рахманинова перекликалось со многими, очень разными, но симптоматичными явлениями — от революционного романтизма молодого Горького до мятежных «демонических» исканий молодого Врубеля.

В музыке обоих композиторов рано обозначился характерный острый контраст двух основных эмоциональных образных сфер — бурных приливов взволнованных, мятежных чувств и глубоких погружений в проникновенную созерцательность. Но Скрябин стремился сделать этот контраст предельным, выражая каждую из сфер с чрезвычайностью, исключительностью: первую он доводил до грандиозной пламенной экстатичности, вторую — до сложнейшей «дематериализованной» утонченности. У него, чем дальше, тем сильнее обнаруживалась тенденция либо повелевать своим искусством «всему человечеству», либо апеллировать к особо утонченному восприятию избранных, то возноситься в заоблачные высоты, то углубляться в тайники «подсознания».

В противовес этому, Рахманинов стремился воплощать тот же контраст гораздо более жизненно-конкретно, «почвенно», вне какой-либо исключительности. Свое творчество он адресовал совершенно реальной широкой

аудитории слушателей, непосредственно убеждая ее. Это и определило его особую приверженность к ярко демократической концертности стиля, как бы взывающей к слушателю, активизирующей его внимание.

В дальнейшем, после того как в 1905 году в России уже разразилась первая великая революционная буря, Скрябин, ярко ощутив ее грандиозный общий размах, стал воплощать тему драматической борьбы все более индивидуалистично, в усугублявшемся мистико-идеалистическом плане. Рахманинов же по мере наступления художественной зрелости все ярче конкретизировал в своем творчестве выдвинутую эпохой грандиозную драматическую тему как тему Родины. Ему не было, разумеется, доступно ясное осознание и, следовательно, конкретное образное воплощение борьбы великих народно-революционных сил, двигавших судьбами России. Но собственные интуитивные ощущения, порождавшиеся накаленной атмосферой эпохи великих социальных потрясений, Рахманинов наиболее непосредственно и глубоко изо всех композиторов своего поколения связывал с образами Родины. Он с трепетной проникновенностью вглядывался в красу родной природы, вслушивался в родные напевы, напряженно вдумывался в сложные современные судьбы родной страны, исполняясь то острых тревог, мрачных предчувствий и суровой драматической настороженности, то уверенной волевой решимости и светлых восторженных надежд. Отсюда и проистекает тот сложный синтез лирических, драматических и народно-эпических элементов, который так характерен для зрелого рахманиновского стиля.

Наиболее широко и полно представлен этот синтез в крупных инструментально-симфонических сочинениях Рахманинова, прежде всего — в фортепианных концертах. Не случайно самые знаменитые из них — Второй и

Третий, эти проникновенные лиро-эпико-драматические поэмы о России, русском человеке, русской природе, — явились шедеврами мирового значения.

Среди остального фортепианного наследия Рахманинова первое место принадлежит сольным пьесам некрупного масштаба, целый ряд которых также приобрел заслуженную широкую популярность. Их положение в творчестве композитора своеобразно. Фортепианные концерты явились крупнейшими вехами, отметившими все основные этапы полувековой эволюции музыкального стиля Рахманинова. Мелкие же фортепианные пьесы в большинстве своем расположились между некоторыми, однако очень важными, из этих вех. Около половины пьес, написанных в ранние годы, непосредственно подводит к центральному периоду творчества композитора, блистательно открывающемуся Вторым фортепианным концертом (1900—1901). В эту обширную группу входят сочинения очень различного художественного достоинства. Но все они интересны с точки зрения формирования зрелого рахманиновского стиля, многогранно представленного затем в широко популярной серии Прелюдий соч. 23 (1903).

Другую большую группу фортепианных пьес Рахманинов написал уже после Третьего концерта (1909), на трудном рубеже между центральным и поздним периодами творчества. Вторая серия Прелюдий (соч. 32, 1910) и особенно две серии Этюдов-картин (соч. соч. 33 и 39, 1911 и 1916—1917) стоят в ряду лучших достижений рахманиновского творчества этих лет, не уступая по своей значительности «соседним» крупным произведениям. Поздние фортепианные пьесы Рахманинова разносторонне отражают сложные творческие искания, приводящие ко многим глубоко впечатляющим результатам.

Начиная с Музыкальных моментов (соч. 16, 1896),

Рахманинов писал, за немногими исключениями, очень свободные и обобщенные в жанровом отношении непрограммные фортепианные пьесы. Однако образное содержание его зрелых прелюдий и этюдов-картин было очень насыщенным и, как правило, ярко-рельефным в смысле средств художественного выражения. Предпочитая вообще писать непрограммные инструментальные произведения, Рахманинов вместе с тем не был противником конкретной (но не чересчур детальной!) расшифровки их образного содержания. Так, он охотно сообщил при случае программные заголовки четырех этюдов-картин и более подробную программу еще одного из них. Столь же охотно он принял участие в составлении балетного сценария на музыку своей «Рапсодии на тему Паганини» для фортепиано с оркестром и намеревался аналогично поступить с «Симфоническими танцами». Рахманинов считал, что композитор «должен прежде, чем творить — воображать. Воображать с такой силой, чтобы в его сознании возникла стчетливая картина будущего произведения прежде, чем написана хоть одна нота. Его законченное произведение является попыткой воплотить в музыке самую суть этой картины. Из этого следует, что, когда композитор интерпретирует свое произведение, эта картина ясно вырисовывается в его сознании, в то время как любой музыкант, исполняющий чужие произведения, должен воображать себе совершенно новую картину. Успех и жизненность интерпретации в большой степени зависит от силы и живости его воображения» [1].

Итак, Рахманинов глубоко и трезво представлял себе образно-обобщенную, но нисколько не абстрактную при-

---

[1] Из интервью «Композитор как интерпретатор» (1934). См. «С. В. Рахманинов. Письма». Музгиз, М., 1955, стр. 560.

роду инструментальной музыки, а следовательно, зависимость ее восприятия от индивидуальности и жизненного опыта каждого отдельного человека.

Одновременно он опять подчеркнул здесь теснейшую зависимость содержания музыки от «всей суммы жизненного опыта» ее творца. Поэтому изучение его непрограммных сочинений в их наиболее существенных связях со всем творчеством композитора, с наследием его предшественников и современников, со «всеми аспектами его личности и окружающей среды» может помочь и исполнителю, и слушателю вернее направить свое воображение при интерпретации и восприятии замечательной музыки Рахманинова.

II. РАННИЕ ПЬЕСЫ

26 сентября 1892 года московская газета «Русские ведомости» поместила очередное объявление:

«Электрическая выставка
Сегодня, 26-го сентября,
Большой ночной праздник и 18-й симфонический концерт под упр. В. И. Главача, с уч. в 1-й раз пианиста г. Рахманинова. Светящиеся фонтаны. Катанье на электрическом трамвае. Блестящий фейерверк. Телефонное сообщение с Императорским Большим театром».

Через несколько дней музыкальный обозреватель «Русских ведомостей» писал: «Солистом этого вечера был г. Рахманинов, окончивший в нынешнем году московскую консерваторию как пианист и теоретик [1]. С виртуозным блеском исполнена была им первая часть концерта Рубинштейна (d-moll), а в последнем отделении Berçeuse Шопена, вальс из оперы «Фауст» — Гуно в переложении Листа и, на bis, прелюдия своего сочинения.

---

[1] Рахманинов окончил консерваторию как пианист в 1891 году у А. И. Зилоти, а в 1892 году по классу свободного сочинения у А. С. Аренского. Слово «теоретик» применено здесь в смысле «изучавший теорию композиции».

Публика отнеслась к г. Рахманинову очень сочувственно».

19-летний пианист и композитор не впервые привлек внимание московской публики и прессы. Он много раз выступал в ученических консерваторских концертах, в том числе и с собственными сочинениями. 17 марта 1892 года Сергей Рахманинов сыграл в сопровождении ученического оркестра первую часть своего фортепианного концерта. А 31 мая на консерваторском годичном акте исполнялось оркестровое Интермеццо из его дипломной работы — оперы «Алеко». Экзаменационная комиссия присудила Рахманинову Большую золотую медаль. Опера была принята к постановке на сцене Большого театра. Владелец известной нотной фирмы Гутхейль обратился к юному автору с предложением купить «Алеко» для издания. «В какие счастливые времена вы живете, Сережа, не так, как мы. Мы искали издателей и отдавали им даром свои сочинения» [1],— эти слова Рахманинов услышал от П. И. Чайковского, заботливо относившегося к молодому музыканту, которому уверенно предсказал «великое будущее».

Чайковский был прав лишь в определенном смысле: к 1890-м годам русская музыкальная жизнь достигла значительно бóльшего развития по сравнению с временами его собственной молодости, когда в России еще только открывалась первая консерватория, только начинало широко разворачиваться концертное и нотоиздательское дело. Но и тридцать лет спустя путь начинающего композитора вовсе не стал легким.

С первой трудностью на этом пути Рахманинов резко столкнулся еще в шестнадцатилетнем возрасте. Рано лишившийся не только уюта, но и материальной под-

---

[1] Воспоминания о Рахманинове, т. I. Музгиз, М., 1961, стр. 25.

держки родной семьи, он с двенадцати лет жил на воспитании у Николая Сергеевича Зверева, своего фортепианного учителя на младшем отделении консерватории. Талантливый педагог, строгий и заботливый воспитатель, Зверев интересовался, однако, развитием лишь пианистического дара своего ученика. Когда же юноша, все больше увлекавшийся композицией, осмелился сказать Звереву, что ему невыносимо мешает сочинять постоянно звучавшая в доме игра других воспитанников, тот в запальчивости воспринял это как самую черную, неискупимую неблагодарность.

Найдя приют у своих московских родственников, Рахманинов тут же стал думать о самостоятельном заработке. Пришлось взяться за уроки теории музыки и фортепианной игры в частных домах. От подобной малоинтересной, нередко вызывавшей острое раздражение работы молодого музыканта не избавили блестящие композиторские успехи при окончании консерватории. Приглашения преподавать в консерватории он не получил и только через много лет трудной борьбы за признание смог существовать на авторские гонорары, на доходы от концертных ангажементов либо самостоятельно предпринятых концертов. Первый из таких концертов Рахманинов дал вместе с великолепными музыкантами — виолончелистом А. Брандуковым и скрипачом Д. Крейном — еще перед окончанием консерватории[1]. Но вот что писал он об этом опыте своим друзьям: «Вы себе вряд ли можете представить, что значит давать концерт частным образом. По-моему, это просто обивание поро-

[1] Концерт состоялся 30 января 1892 г. в Москве. Из произведений Рахманинова в нем были исполнены Элегическое трио для фортепиано, скрипки и виолончели (без опуса) и прелюдия для виолончели с фортепиано ор. 2 № 1.

гов и прихожих тех домов, в которые вы во всяком противном случае не пошли бы. Это очень неприятно, скучно и длинно. Я давал этот концерт по случаю скверных материальных дел. И в этом отношении концерт главным образом не удался. Даже не воротил своих долгов. Так что и по настоящее время остался с кредиторами...» [1]

Так ярко и так нелегко начинал свой путь молодой Рахманинов в Москве, ставшей в 1890-е годы средоточием острейших общественных противоречий самодержавной России, капитализировавшейся с резкой неравномерностью. Древняя столица патриархального дворянства и купечества, сохраняя в своем обиходе множество колоритных «исконных» традиций, сделалась к этому времени крупнейшим центром русского промышленного капитала. Вперемежку с «сорока сороками» церквей и монастырей росли биржи и фабрично-заводские предприятия нового типа. Разительным контрастом к донаполеоновским домишкам, скопившимся в грязных, кривых переулках, поднимались архитектурно пышные дворцы денежных тузов и шикарные увеселительные заведения, в которые охотно перекочевывали из старинных барских особняков знаменитые цыганские хоры. Наряду с закоренелыми привычками, с привязанностью ко многим допотопным сторонам быта у московских обывателей пробуждалось острое любопытство к новейшим техническим достижениям.

Именно на привлечение самой многочисленной московской публики, а не только специалистов была рассчитана Электрическая выставка 1892 года, организацию которой «на широкую ногу» возглавлял крупнейший промышленник и одновременно знаменитый художественный меценат С. И. Мамонтов. В центре большой

[1] С. В. Рахманинов. Письма. Музгиз, М., 1955, стр. 62.

территории выставки, располагавшейся на Садовой, близ Старых Триумфальных ворот[1], на площади перед «концертной залой» из бассейна били светящиеся фонтаны «с живыми мраморными группами». Тут же устроены были сталактитовый грот и «фантастической формы» скала с водопадом, предназначенные для показа различных оптических и осветительных эффектов. Рядом возвышался «электрический маяк» (прожектор на каланче), сверкал зеркальный лабиринт, катал публику диковинный электрический трамвай. В выставочных залах демонстрировались последние достижения электротехники в применении к военному, морскому, железнодорожному делу и такие курьезы, как «большой электрический стеклянный самовар» или «электрическая рояль», игра на которой повторялась «одновременно всеми соединенными с нею роялями, расположенными в другом помещении».

А в это время по соседству, из увеселительного сада Омона[2], совершал для развлечения публики полеты на воздушном шаре французский «воздухоплаватель» капитан Жильбер и делал прыжки «аэронавт-парашютист» Годрон. Все это исправно описывала ежедневная московская пресса, ведшая также зарубежную «хронику открытий и изобретений», в которой в качестве сенсации рассказывалось о передаче «электрической силы» на целых 28 километров — из Тиволи в Рим, об «уничтожении расстояний», «поездах будущего» и т. п.

Итак, над златоглавой Москвой вставала заря техники нового, грядущего века. А сквозь черные тучи политической реакции, сгустившиеся в 1880-е годы, начинали пробиваться другие великие зори. На пороге 90-х

---

[1] То есть близ теперешней площади Маяковского.

[2] В настоящее время — Эрмитаж.

годов участились стачки на фабриках и заводах, расширялась деятельность марксистских кружков, стремившихся к прочной связи с рабочим революционным движением. Заметно активизировались революционные настроения среди студенческой молодежи, стекавшейся в Москву с разных концов страны.

В московской художественной жизни передовые общественные веяния отражались в очень сложной, опосредствованной форме. В этом смысле одним из наиболее ярких проявлений был протестующий романтический пафос лучших спектаклей, шедших в 80—90-е годы на сцене Малого театра, часто посещавшегося юным Рахманиновым. Окружавшая его консерваторская среда была в целом политически инертной. Но в пяти минутах ходьбы от консерватории находился Московский университет. Он был одним из главных очагов русского студенческого революционного движения, учащавшийся пульс которого консерваторцы имели возможность ощущать через многочисленные дружеские и общекультурные связи. Такой связью для Рахманинова являлось, в частности, общение с двоюродным братом Сашей Сатиным, студентом университета. По воспоминаниям одной из родственниц, его революционные настроения разделялись Сергеем Васильевичем. О том, что последнего не оставляли равнодушным события, волновавшие передовую молодежь, можно судить по следующему факту. В сентябре 1893 года московское революционное студенчество превратило похороны поэта-демократа А. Н. Плещеева в большую политическую демонстрацию. А в октябре Рахманинов написал шесть романсов соч. 8 на тексты переводов Плещеева из Гете, Гейне и Шевченко. Среди них оказались первые рахманиновские романсы, выходившие за пределы любовно-лирической тематики. «Страшна неволя! Тяжко в ней!» — так заканчивается

стихотворный текст Шевченко — Плещеева, использованный в романсе «Дума».

Конечно, вольнолюбивые настроения Рахманинова в политическом смысле были (и остались впоследствии) весьма неопределенными, расплывчатыми. Вместе с тем взгляды и убеждения рано столкнувшегося с жизненными трудностями и противоречиями «бедного странствующего музыканта»[1] складывались как непоколебимо демократические. Все это сделало его, обладавшего глубокой, чуткой и мужественной натурой, особенно восприимчивым к большим людским радостям и горестям. А в последних вокруг не было недостатка. Так, в то же время, когда московское отделение императорского русского технического общества с роскошью обставило Электрическую выставку, рядом с ее рекламами печаталась статистика об эпидемии холеры (на борьбу с которой добровольно выезжали студенты университета). И на тех же газетных полосах Владимир Короленко помещал свои страшные очерки о голоде, охватившем в 1891—1892 годах значительную часть России...

*

В концерте на Электрической выставке 26 сентября 1892 года впервые публично прозвучала сольная фортепианная пьеса Рахманинова. Это была только что сочиненная Прелюдия до-диез минор. Судьба этого небольшого произведения, опубликованного в следующем году с обозначением «ор. 3 № 2», оказалась совершенно необычной, в своем роде уникальной.

Появившись на свет, прелюдия стала быстро завоевывать широкую популярность. К середине 1890-х годов,

[1] Так именовал себя молодой Рахманинов в дружеских письмах к своим дальним родственницам — трем сестрам Скалон, делая полушутливое сравнение с «баронами», окружавшими в великосветском Петербурге его корреспонденток.

по воспоминаниям известного музыканта, профессора А. Ф. Гедике, ее играло уже большинство студентов-пианистов Московской консерватории. Первым же из крупных концертирующих пианистов включил прелюдию в свой репертуар А. И. Зилоти. Осенью 1898 года Зилоти отправился в большое турне по Европе и Америке и был поражен: ни один из номеров исполнявшейся им разнообразной программы не имел такого исключительного успеха, как прелюдия, сочиненная его двоюродным братом и учеником. Особенно шумным был успех в Англии и Соединенных Штатах Америки. Английские и американские нотоиздатели проявили молниеносную оперативность. Они тут же выпустили прелюдию несколькими изданиями, получив огромную прибыль: авторские права Рахманинова в этих странах не были гарантированы, и он не получал, такие образом, ни копейки гонорара.

Зилоти, зная о трудном материальном положении Рахманинова, не мог, однако, ничего изменить и решил тогда обратить успех прелюдии на пользу ее автора иным путем. Ему удалось добиться того, что молодой музыкант, еще ни разу не концертировавший за границей, получил приглашение выступить будущей весной в Лондоне в качестве дирижера и пианиста, включив в программу собственные сочинения.

В апреле 1899 года Рахманинов с большим успехом дирижировал в Лондоне своей симфонической поэмой «Утес», играл Элегию и Прелюдию из своего третьего опуса, участвовал в исполнении своего Трио, написанного в память Чайковского. И опять самый восторженный прием встречала Прелюдия. Рахманинов был предупрежден, что его уже знали в Лондоне как «человека, написавшего прелюдию до-диез минор». Но, не имея еще достаточного знакомства со стилем зарубежных журналистов, он пришел в смущение от фигурировавших в оби-

ходе лондонской прессы названий своей пьесы, таких, как «Пожар Москвы», «Судный день» и даже... «Московский вальс».

Что же касается дебюта прелюдии на американской почве, то, пожалуй, самым колоритным явился здесь следующий факт. В 1898 году, сразу после концертов Зилоти, некий Уильям Лоррэн аранжировал рахманиновскую пьесу в эстрадном, так сказать «преджазовом», стиле.

Когда через десять лет, в 1909 году, Рахманинов, завоевавший уже известность в Европе, сам приехал на гастроли в США, Прелюдия до-диез минор сделалась обязательным номером его концертов: без нее публика не отпускала артиста с эстрады. А американская пресса наряду с разными фантастическими версиями помещала и вполне реальные сведения о необычайной популярности пьесы. «В так называемом академическом Берлине,— сообщала, например, газета «Нью-Йорк таймс»,— если прогуляться летним вечером по жилым кварталам, можно услышать, как из каждого открытого окна звенят устрашающие аккорды рахманиновской прелюдии».

После того, как спустя еще десятилетие Рахманинов перебрался на постоянное жительство в США, прелюдия стала, по собственному выражению музыканта, «крупной неприятностью» в его концертной жизни. «Я не жалею,— говорил он,— что написал ее. Она мне помогла. Но публика всегда заставляет меня играть ее. И теперь я играю ее безо всякого чувства — как машина»[1]. По удачному сравнению одного музыкального критика, для широкой публики прелюдия стала таким же неотъ-

---

[1] S. Bertensson and J. Leyda. Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music. P. 327.

емлемым атрибутом Рахманинова, как пара огромных стоптанных башмаков у Чарли Чаплина.

На жаргоне прессы прелюдия получила даже типично американскую короткую кличку — «Это» («It»). Это «Это» преподносило Рахманинову на всем протяжении его зарубежной жизни самые разнообразные неожиданные сюрпризы. Так, в 1919 году во время концерта, в котором участвовал Рахманинов, на эстраде был устроен аукцион, и фирма, производившая механические пианино, в целях рекламы купила авторское исполнение прелюдии за миллион долларов.

Другой сюрприз был совсем иного рода. После одного из своих лондонских концертов Рахманинов, в компании с менаджером и еще несколькими лицами, зашел в ресторан. Как раз в этот момент ресторанный оркестр грянул «Это» в джазовой обработке. Менаджер в испуге ждал вспышки гнева. Но Рахманинов, внимательно прослушав до конца, заявил: «Какая превосходная пьеса получилась! Я наслаждался каждой нотой!» В 1920-е годы было создано множество джазовых обработок прелюдии. Их делали и анонимные авторы, и такие «короли джаза», как Дюк Эллингтон. Подчас Рахманинов ради шутки заявлял, что столь надоевшая ему в собственных концертах прелюдия устраивает его больше в джазовом наряде. Но в описанном случае он не шутил. Дело в том, что услышанная им обработка принадлежала одаренному американскому композитору Ферду Грофе. А Рахманинов смолоду умел различать талантливое, живое не только в классической, но и в самой разнообразной бытовой музыке (от цыганской до джаза).

И, наконец, в последний год жизни (летом 1942) Рахманинова очень развлек У. Дисней, показавший ему у себя в студии один из своих ранних фильмов, герой

которого, Микки-Маус[1], сделавшись концертным пианистом, исполняет... «Это»! «Я слушал мою неизбежную пьесу, — шутил по этому поводу Сергей Васильевич, — великолепно интерпретированную многими лучшими пианистами и жестоко исковерканную любителями, но никогда не был так взволнован, как при исполнении ее великим Мышиным маэстро».

Но, если даже сбросить со счетов все привходящее, модно-рекламные и сенсационно-анекдотические моменты[2] (по-своему, впрочем, очень показательные), останется непреложным один упрямый факт. Прелюдия, сочиненная в 19-летнем возрасте, сопровождала и «пропагандировала» Рахманинова все полвека его деятельности и теперь, спустя еще двадцать лет, продолжает входить в число самых широко популярных произведений мирового классического репертуара.

В чем же секрет этого интересного явления?

Рахманиновская прелюдия относится к немногочисленной группе популярных сочинений, непосредственно

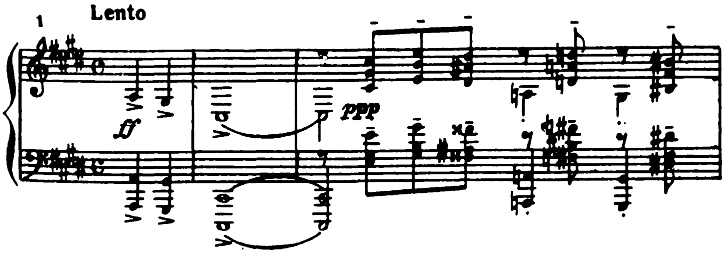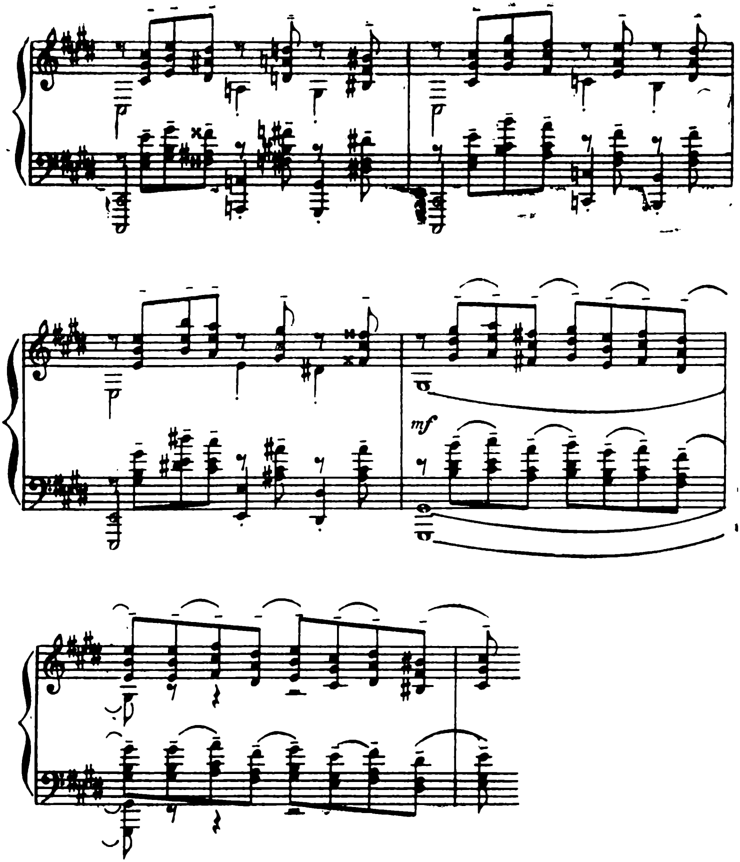
---

[1] Маус — по-английски означает «мышь» (mouse).

[2] Одна американка прислала как-то Рахманинову записку с вопросом: не изображает ли «Это» агонию человека, заживо заколоченного в гроб? «Если прелюдия вызывает в ее воображении какую-либо картину, я не хочу ее разочаровывать», — таков был ответ композитора. Однако нескончаемое любопытство слушателей заставило впоследствии Рахманинова составить в союзе со своей секретаршей стереотипный ответ (на вопросы вроде «не связана ли прелюдия с историей политкаторжан в Сибири?»): «Никакая история с прелюдией не связана, он просто писал музыку». Наиболее же серьезным разъяснением Рахманинова (по своей лаконичности соответствующим афористичности произведения) по поводу того, как была создана пьеса, является следующее: «Однажды прелюдия просто пришла, и я записал ее. Она подступила с такой силой, что я не смог бы отделаться от нее, если бы даже попытался. Она должна была быть — и она стала» (S. Bertensson and J. Leyda. Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music. P.p. 327, 328, 329).

не опирающихся на бытовые музыкальные жанры, однако имеющих другие, более сложные жанровые связи. Так, очень яркими представителями данной группы являются своеобразные призывно-драматические монологи, «произносимые» на бурлящем, «дышащем грозою» фоне. Таковы, например, знаменитый c-moll'ный этюд Шопена ор. 10 № 12, прозванный «Революционным», или dis-moll'ный этюд Скрябина (ор. 8 № 12), причем в первом из них есть элементы диалога.

Принцип диалога является важной драматургической основой прелюдии Рахманинова. Но, в отличие от шопеновского этюда, это не перекличка двух солидаризирующихся в борьбе голосов, а спор-схватка двух антагонистических начал — сурово повелевающего «рокового» и взволнованного, стремящегося выйти из тяжелого повиновения «человеческого». В этом смысле рахманиновская пьеса — глубоко своеобразная наследница двух ярких форм воплощения острого конфликта, исторически сложившихся на разных этапах развития мирового музыкального искусства. В крайних разделах трехчастной по форме прелюдии использован принцип basso ostinato — непрестанно повторяющейся в басовом голосе темы-формулы:





Возникнув и получив широкое распространение несколько столетий тому назад, принцип basso ostinato был замечательно использован в ряде глубочайших лирико-

трагедийных произведений И. С. Баха. В качестве более редкого, исключительного средства этот принцип продолжает эффективно применяться вплоть до нашего времени.

Но яркая индивидуализация, а также высокая напряженность столкновения басовой и «ответной» формул являются в прелюдии Рахманинова наследием уже иного рода. Здесь невольно вспоминаются яростные «схватки» тем в драматических симфониях XIX века — от Пятой Бетховена с ее «стуком судьбы» до Четвертой и Пятой Чайковского с их «темами рока».

Таким образом, обратившись к извечной коллизии «человек и грозная судьба», Рахманинов совмещает в своей прелюдии средства, характерные и для «скованной» трагической патетики Баха, и для драматически-действенного симфонизма позднейшего времени. Но он делает это в условиях своеобразной, предельно насыщенной «сжатой» драматургии. Ни одна из тем basso ostinato не доходила до лаконизма трехзвучной однотактовой рахманиновской формулы. Кроме того, принцип basso ostinato предполагает неуклонное повторение одной басовой темы. В прелюдии же Рахманинова остинатная повторность в значительной мере распространяется и на ответную тему-формулу[1]. В наиболее драматичных частях симфоний Бетховена и Чайковского схватки с «роковыми» темами происходили только в узловых моментах широко развитого музыкального действия. А в рахманиновской пьесе конфликтное сопряже-

[1] В данном отношении среди широко популярных классических шедевров у прелюдии Рахманинова есть один замечательный предшественник — гениальный хор «Lacrymosa» («Слёзная») из Реквиема Моцарта. Основным драматургическим принципом в «Lacrymosa» является свободно-остинатное сопряжение строгой поступи басовых аккордов и ответных выразительнейших вздохов-стонов.
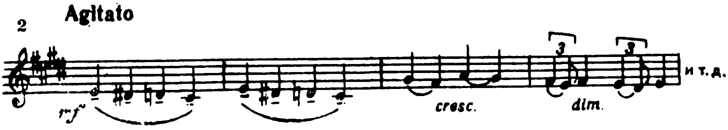
ние двух афористических тем-антагонистов происходит непрестанно — от начала и до конца.

При этом, однако, басовый — «роковой» — афоризм, представляющий собой категоричную кадансовую формулу[1], при повторениях почти не изменяется, лишь изредка сдвигаясь с места под натиском своего антагониста. Но несколько раз «роковая» тема отступает в тень, застывая в виде глубокого басового органного пункта. Это происходит — ненадолго — в центре первой, экспозиционной части (пример № 1, такты 7—9) и, соответственно, в третьей, репризной части, а главное — на протяжении всего среднего раздела прелюдии. Тогда вторая тема-афоризм, которая с момента своего появления неустанно пытается вырваться из оков первой, страстно устремляется вперед. Однако ей мешает не только притаившаяся грозная тема, но и собственная внутренняя раздвоенность. Ибо второй афоризм, входящий в тематическое ядро прелюдии, в концентрированном, сжатом и обостренном виде воспроизводит яркую лирико-драматическую коллизию, характерную для мелодического тематизма XIX века. Это — взволнованный порыв и сводящее его на нет торможение, происходящее как бы под бременем тяжких сомнений, колебаний.

Тем не менее страстная настойчивость порыва неуклонно растет. После начальных, еще робких возражений второй тематический афоризм во время недолгих отступлений своего антагониста преобразуется в выразительную мелодическую фразу, складывающуюся из «стиснутых» скорбно-протестующих интонаций. Воспользовавшись следующим, длительным отступлением противника в среднем разделе прелюдии (Agitato), по-

[1] Три звука темы составляют типичный ход басового голоса при заключении (кадансировании) музыкальной мысли в классической мажоро-минорной ладово-гармонической системе.

рыв становится ведущей действенной силой. Но его устремление неумолимо тормозится, и взмывающие ввысь мелодические волны опускаются к своему исходному уровню:



В четвертый раз подъем волны особенно высок и смел, но зато спад ее оказывается катастрофически низвергающимся аккордовым срывом в «пропасть», на «дне» которой с мрачным торжеством выступает из засады «роковая» тема.

И вдруг оказывается, что катастрофа не уничтожила, а умножила силы трепетного живого чувства. Оно решается по-бетховенски «схватить судьбу за глотку» и возобновляет свои возражения противнику, превращая спор в яростное сражение, приобретающее титанический размах. Исход остается, однако, неясным. Над полем битвы опускается глубокий мрак, а шум ее как бы застывает в многозначительные, постепенно замирающие удары колокола. В последнем из них чудится еще отзвук протестующего, несмиряющегося голоса.

Насыщенную и одновременно стройную драматургическую концепцию прелюдии делают в особенности рельефной простые, но великолепно найденные средства фактурного изложения. Линии мелодического развития противоборствующих тем-афоризмов мощно утолщены многоярусными унисонами и многозвучными аккордами уже в первой части пьесы. В заключительной, репризной части дается еще больше октавных «ярусов» в унисонах

и полнозвучия в аккордах при предельно громких динамических нюансах (fff и даже sffff). Благодаря этому возникает новое качество — почти зримый эффект грандиозной объемности звучания. Музыкальная живопись крупным мазком — «аль фреско» — превращается в монументальное звуковое ваяние.

Звучность прелюдии достигает мощности большого оркестрового tutti. Но не менее сильно воздействует на слушателя и сходство с величественным звучанием огромного хора, возникающее благодаря строгой простоте гармоний в мерно, плавно движущихся аккордовых массивах.

Итак, в смысле фактурного оформления прелюдия опять концентрированно и оригинально наследует большим традициям. В данном случае это традиции воплощения героико-патетических и героико-эпических образов массового плана в самом фортепианном стиле XIX века (от зрелых сонат и концертов Бетховена через расцвет романтического пианизма у Шопена[1], Шумана, Листа вплоть до концертного стиля Чайковского) и в других жанрах, прежде всего — в хоровой классике (от баховско-генделевской ораториальности до богатств русской оперно-хоровой культуры).

Ко всему этому добавляется еще одна, чрезвычайно важная в формировании рахманиновского стиля жанрово-фактурная особенность, имеющая свои глубокие национальные корни. Удивительно органично возникающая «колокольная» кода прелюдии претворяет, прежде всего, собственные живые впечатления, с детства запавшие в душу композитора, перекликаясь также и с опытом

[1] Замечательный образец героико-трагической фортепианной пьесы хорального аккордового склада Шопен дал в знаменитой до-минорной прелюдии, которую Рахманинов позднее использовал в качестве темы своих Вариаций соч. 22.

русской классики, особенно ярким в операх Глинки, Бородина, Мусоргского[1].

Народно-национальные связи заложены и в самом мелодическом тематизме прелюдии, несмотря на его большую обобщенность. Они явственнее всего ощущаются во время попыток высвобождения второй темы-афоризма, расширения ее трепетного дыхания. Так, глубоко русские интонации скорбного причета намечаются и в песенных фразах (одну из них см. в примере № 1, такты 6—8), и в исходных оборотах мелодических волн среднего раздела пьесы (пример № 2, такты 1—2).

Таким образом, при внимательном рассмотрении прелюдии раскрывается секрет ее незаурядной популярности. Большая, неумирающая тема «схватки с судьбой» лаконично, почти афористически воплощена здесь с драматической остротой и трагедийной глубиной, чутко созвучными напряженному мироощущению своего времени, мыслям и чувствам множества людей в преддверии нового века[2]. При этом композитор использовал своеобразную, предельно насыщенную концентрацию широко воздействующих выразительных средств, имеющих вековые жанрово-стилистические корни, национальные и интернациональные. В этом ярко оригинальном произведении он обошелся без применения усложненных гармоний, ритмов, фактурных приемов, которые к концу

[1] Интересно, что самым близким к рахманиновской прелюдии образцом воплощения колокольных звучностей при помощи красочных гармонических последований следует признать перезвон из второй картины пролога «Бориса Годунова», который сам Мусоргский успешно исполнял в фортепианной транскрипции.

[2] В этом смысле интересен вывод одного английского журналиста, который во время лондонских гастролей Рахманинова в 1899 г. стремился объяснить из ряда вон выходящий успех его прелюдии тем, что художник сразу становится знаменитым, «если то, что он имеет сказать, есть то самое, чего в этот момент ожидает мир».

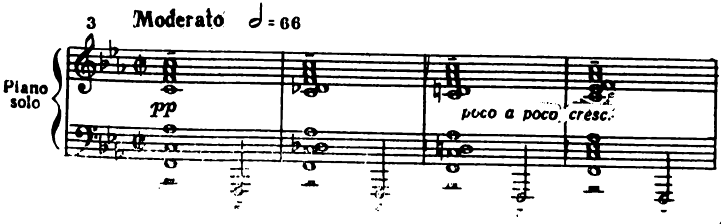
XIX века получили уже значительное распространение в западноевропейской музыке вообще, инструментальной — в особенности. Именно эта причина лежит в основе чрезвычайного успеха прелюдии в зарубежных странах, где к моменту ее появления профессиональное музыкальное искусство, усложняясь по форме, в целом заметно мельчало по содержанию.

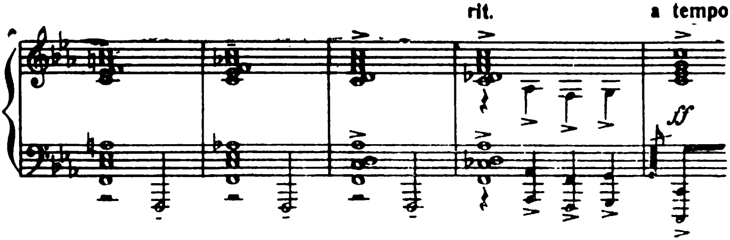
Нельзя, разумеется, не подивиться 19-летнему возрасту автора прелюдии. Вместе с тем нельзя не признать, что «сумма его жизненного опыта» была к этому времени хотя и небольшой, но весомой. Рахманинову, оказавшемуся еще в детстве вне родной семьи, уже с 16 лет пришлось в непрестанной трудной схватке с судьбой бороться за существование, за право заниматься творчеством. Это одновременно и закалило в нем волю, и обострило нервную восприимчивость. В результате у него очень рано углубилось отношение к жизни и выявились основные черты характера — мужественного, смело-правдивого и повышенно отзывчивого к окружающим жизненным явлениям. Не случайно своим соученикам-ровесникам Рахманинов в 17—18 лет казался личностью уже вполне сформировавшейся. Их поражала, в частности, независимость его художественных взглядов, непоколебимая приверженность к высоким демократическим, гуманистическим идеалам, которые с особенной силой воплощало для него в молодые годы творчество Чайковского. А эти идеалы уже скептически оспаривались тогда некоторыми из консерваторских товарищей, жаждавших «новизны во что бы то ни стало». Поэтому им казалась неразрешимой загадкой оригинальность на глазах расцветавшего таланта Рахманинова — поклонника Чайковского.

Конечно, на пороге всего лишь третьего десятилетия жизни Рахманинову было еще далеко до полной зрело-

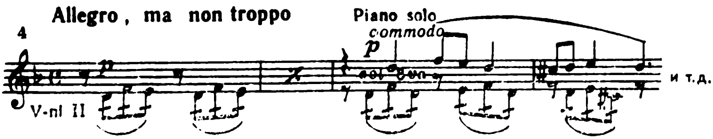
сти. Тем не менее главные свойства человеческой и художественной натуры были в своей сути уже твердо заложены, оставшись неизменными до конца полувекового пути. Именно они определили выдающиеся качества, неиссякающую жизнеспособность лучших юношеских произведений Рахманинова. Входящая же в их число Прелюдия до-диез минор представляет собой своеобразный афоризм, который можно поставить эпиграфом ко всему творчеству композитора. Ибо здесь 19-летний музыкант с юношеской страстностью и категоричностью, но уже с неюношеской серьезностью сосредоточил на большой, животрепещущей проблеме мысли и чувства, достойные Человека с большой буквы.

Не случайно обе темы-афоризма юношеской прелюдии спустя много лет органически вошли в основной тематизм вершин зрелого рахманиновского творчества — Второго и Третьего фортепианных концертов. Понятно, что новая сумма жизненного опыта преобразила смысловую роль этих заветных афоризмов, сделав их многогранно трансформирующимися сквозными компонентами развернутого музыкального действия. Вместе с тем нельзя не узнать родовых черт первого афоризма прелюдии в одном из основных тематических элементов Второго фортепианного концерта, в частности — в самом начале произведения, где этот «прямой потомок» рождается из таких же многозначительных звонов, какими заканчивалась юношеская пьеса:





Точно так же невозможно не почувствовать кровного родства между вторым афоризмом прелюдии и интонацией трепетного вздоха-порыва, которая побуждает «запеть на рояле» чудесную тему — песню о России — основную тему Третьего фортепианного концерта:



И, взглянув еще шире, нельзя не понять, почему чрезвычайная роль сжатых афористических формул, так категорично выявившаяся в прелюдии, в сложноразвитом виде стала характерной чертой зрелого стиля Рахманинова: она оказалась важным средством, воплощавшим напряженную остроту мироощущения одного из наиболее чутких художников грозового рубежа двух веков.

*

Прелюдия до-диез минор входит в число первых изданных, но не первых сочиненных Рахманиновым сольных фортепианных произведений малой формы.

Случайно уцелевшие рукописи сохранили для нас семь пьес, написанных им в возрасте 14—15 лет. Из се-

мейных преданий известно, что в еще более ранние, детские годы Рахманинов, бывая у своей бабушки С. А. Бутаковой, играл по ее просьбе гостям «Бетховена» или «Шопена». На самом же деле это были его собственные импровизации. Но через несколько лет он испытал неодолимую потребность сочинять «по-настоящему», записывая свои пьесы. И вот в ноябре 1887 года на обложку нотной тетради была наклеена этикетка со старательно выведенной надписью: «Сочинения С. Рахманинова». В эту тетрадь четырнадцатилетний автор записал три Ноктюрна для фортепиано — самые первые из его сохранившихся композиторских опытов[1].

Еще четыре пьесы — Романс, Прелюдия, Мелодия, Гавот, — не имеющие дат, возникли, по всей вероятности, несколько месяцев спустя. Очень возможно, что Прелюдия es-moll была именно той пьесой, которую юный автор сыграл своему товарищу, Моте Пресману, спросив его: «А как тебе нравится этот органный пункт в басу при хроматизме в верхних голосах?» Пресман, находившийся вместе с Рахманиновым на воспитании у Зверева, вспоминал впоследствии, что это происходило во время летних каникул, которые «зверята» проводили в

[1] До сих пор во всех печатных хронологических списках ранних сочинений Рахманинова первое место отводилось оркестровому Скерцо d-moll (иногда ошибочно обозначаемому как F-dur), которое датируется якобы «5—21 февраля 1887 года». Однако при сопоставлении Скерцо с Ноктюрнами выглядит непонятным более низкий технический уровень музыкального письма в фортепианных пьесах, датированных ноябрем 1887 — январем 1888 г. Это навело на мысль о неправильной расшифровке даты сочинения Скерцо, которая вполне подтвердилась. В полустертой карандашной надписи на обложке рукописи Скерцо, хранящейся в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. Глинки, последняя цифра даты — восьмерка, поверх которой чернилами поставлена семерка. Эта поправка, даже если она сделана позднее автором, явно ошибочна, и, таким образом, истинный год сочинения Скерцо — 1888-й.

Крыму, в Симеизе (то есть летом 1888 года). «Как сейчас помню,— писал Пресман,— Рахманинов стал очень задумчив, даже мрачен. Искал уединения, и я заметил — часто расхаживал с опущенной вниз головой и устремленным куда-то взглядом, причем что-то почти беззвучно насвистывал, размахивая, как будто дирижируя, руками. Такое состояние длилось несколько дней» [1]. Интересно, что именно в этом году, весной, во время экзаменов, которые являлись переходными на старшее отделение консерватории, Рахманинов сыграл перед комиссией несколько фортепианных пьес в простой трехчастной форме. Почетный член комиссии — П. И. Чайковский — поставил ему за это пятерку с четырьмя плюсами. В результате Рахманинова назначили заниматься на старшем отделении по двум специальностям — и по фортепиано, и по теории композиции.

Что же представляют собой отроческие фортепианные пьесы Рахманинова?

Естественно, что в них преобладает наивное, неумелое, несамостоятельное. Но оно по-своему интересно, ибо, как правило, не носит случайного характера в отношении к последующему развитию творчества.

Прежде всего, в пьесах, сочиненных подростком, видна одна из верных примет настоящего композиторского дарования. Наряду с тематическим материалом подражательного характера здесь уже есть стремление воплотить — хотя бы и в очень наивной форме — собственные впечатления.

Так, теплый «общительный» тон лирических тем часто заставляет вспомнить о Чайковском, но в то же

---

[1] Воспоминания о Рахманинове, т. I. Музгиз, М., 1961, стр. 168. Романс, Прелюдия, Мелодия и Гавот были помечены юным автором как ор. 1 №№ 1—4. Но через несколько лет Рахманинов присвоил обозначение ор. 1 своему Первому фортепианному концерту.

время в большинстве случаев не является следствием прямого подражания. Сходство возникает скорее благодаря обращению к общему интонационному источнику — русскому бытовому романсу[1]. Его характерные интонации (до сих пор еще живущие в нашей массовой песенной лирике) начинающий композитор использует подчас с полной откровенностью:

Ноктюрн fis-moll

5 а) (Andante cantabile)



и т.д.

Ноктюрн c-moll

б) (Moderato)



Романс fis-moll

в) Andante
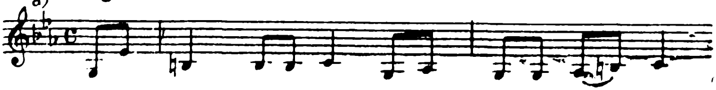


---

[1] До 9 лет Рахманинов жил в кругу родных, среди которых было много любителей музыки и несколько очень музыкально одаренных людей (дед, отец, старшая сестра). Об их интересе к бытовой вокальной музыке свидетельствует сохранившийся семейный нотный альбом, содержащий множество романсов — нередко анонимных авторов. Романсы сочинял и сам Аркадий Александрович Рахманинов, дед Сергея Васильевича, отличный пианист. Любила петь романсы гувернантка будущего композитора, который так чутко к ним прислушивался, что мог потом сыграть по памяти фортепианный аккомпанемент. Несколько позднее он стал с увлечением аккомпанировать сестре Елене, обладавшей замечательным контральто (16-ти лет она была принята в Большой театр, но вскоре умерла).

С 1883 по 1885 год Рахманинов проводил лето в Новгороде и под Новгородом, у бабушки. Издревле славившийся перезвон новгородских колоколов и хоровое искусство монастырских певчих произвели неизгладимое впечатление на мальчика. Оно закрепилось в последующие годы — после переезда в Москву, где каждый день слышалось своего рода состязание десятков звонарей и соперничали между собой многочисленные хоры во главе со знаменитым Синодальным.

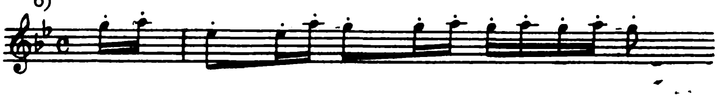
Инструментальное воплощение колокольных и хоровых звучностей, имевшее уже прочную традицию в творчестве русских музыкальных классиков XIX века, стало одной из чрезвычайно важных стилистических особенностей рахманиновской музыки вообще, фортепианной — в частности. При этом претворение колокольных звучностей приобрело у Рахманинова большое тематическое значение, многозначительный эпический и глубокий психологический образный смысл. С подобным примером мы уже встретились в Прелюдии до-диез минор. Но это было уже далеко не первое звучание «музыки колоколов» в сочинениях юного музыканта. Самым же ранним известным нам случаем является здесь третий, до-минорный фортепианный ноктюрн, датированный «3 декабря 1887 г.— 17 января 1888 г.» Энергичная ритмическая фигура в начале первого из основных разделов пьесы [1] в точности совпадает с остинатным ритмом колокольного перезвона в пьесе «Светлый праздник», завершающей Первую сюиту Рахманинова для двух фортепиано (1893 г.):

[1] Вероятно, к этому разделу автор вернулся еще раз в конце ноктюрна, но последние страницы рукописи не сохранились. Юношеские ноктюрны Рахманинова были впервые опубликованы под редакцией проф. И. Ф. Бэлза (Музгиз, М., 1949).

6 а) **Allegro moderato** — Ноктюрн e-moll
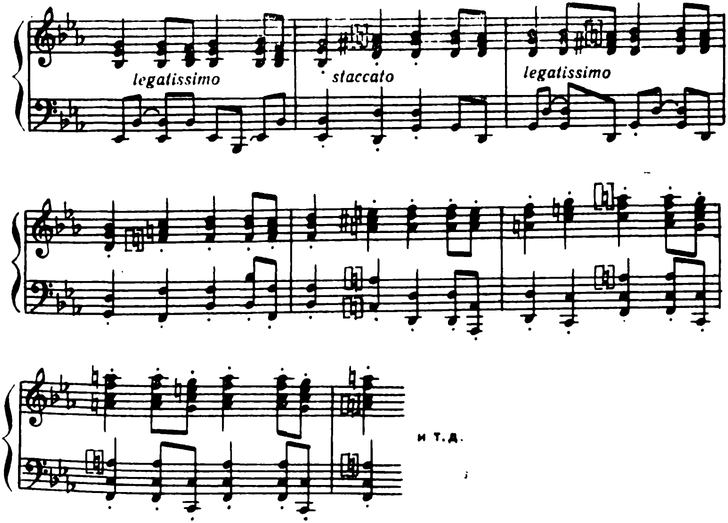


б) **Allegro maestoso** — Светлый праздник



С перезвоном скоро сливается воедино «пение хора»:

7
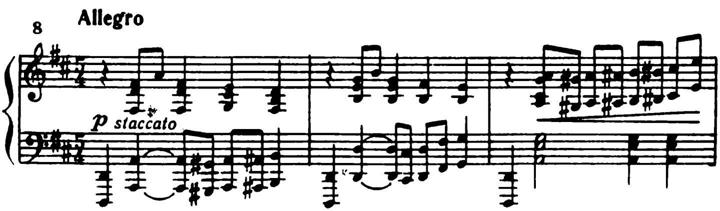


Этот фрагмент полудетского сочинения оказался удивительно метким. Пронизанный возбужденно-волевыми
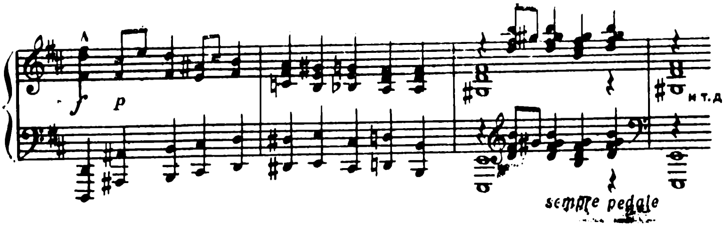
ритмическими импульсами, он находится в тесном родстве с рядом характерных страниц зрелого рахманиновского творчества, в частности с напористыми, массового плана эпизодами финала Третьего фортепианного концерта, который был создан через двадцать с лишком лет.

Интересно, что через полгода после того, как была написана рахманиновская пьеса, сходная «тема перезвона» возникла у Римского-Корсакова в его «Воскресной увертюре». «Звуковоспроизведение радостного, почти плясового колокольного звона» — эта характеристика, которую зрелый мастер дал своей теме, отлично подходит и к тому, что удалось зафиксировать на нотной бумаге четырнадцатилетнему мальчику, впервые записывавшему свои композиции.

Итак, название «Ноктюрн» очень мало соответствует исходному образу ранней рахманиновской пьесы. Не менее явное несоответствие обнаруживается и в другой — Гавоте. От старинного французского танца здесь сохранились разве лишь самые общие стилизованные черты — несколько декоративная помпезность, монотонно-тяжеловесная чинность поступи. Все же остальное — от очень органичного пятидольного метра до насыщенности мощными колокольными звучностями — принадлежит сфере русской эпики:

8





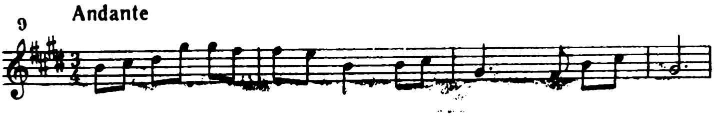
За исключением одного только Гавота, во всех других шести пьесах юного автора главенствует стремление сочетать в том или ином соотношении теплую лиричность и бурный натиск драматических эмоций[1], причем — с акцентом на последних. Явно преобладают быстрые темпы при плотной, нередко громогласной аккордовой фактуре, все время ощущается тяготение к «широковещательному», патетическому концертному стилю.

Трудная задача развития лирико-драматических образов осваивается интуитивно, но упорно, с успехами «не по дням, а по часам». В первом, фа-диез-минорном ноктюрне начинающий «драматург» еще совсем не умеет развивать одну тему: он только может настойчиво повторять ее. Поэтому наплыв горячих чувств он передает иным путем — нанизывая все новые и новые темы, появляющиеся даже в репризе. Но вот, как бы в противовес, единство тематического развития выдержано на всем (немалом!) протяжении взволнованно-драматичного Прелюда ми-бемоль минор. За это приходится, увы, поплатиться: мелодический стиль Прелюда оказывается чересчур общеромантическим, несколько по-мендельсоновски «приглаженным».

[1] Особый случай представляет описанный раздел до-минорного ноктюрна, в котором обнаружилась ранняя попытка драматически динамизировать эпический тематизм.

Однако гораздо чаще и плодотворнее в ранних пьесах Рахманинова шопеновские влияния, которые сразу направляются по иному руслу — в сравнении с утонченными, изысканными шопенизмами молодого Скрябина. Рахманинову, будущему автору вариаций на тему до-минорной прелюдии и изумительному интерпретатору сонаты «с Похоронным маршем», уже с первых шагов в лирике Шопена был ближе всего драматический, героико-трагический аспект, а также широкий разлив песенных мелодий. Воздействие первого особенно очевидно в трех рахманиновских ноктюрнах [1], а второго — в Мелодии ми мажор, некоторые интонации которой родственны основной песенно-романсной теме этюда Шопена соч. 10 № 3 [2]:

9



Но самым примечательным в Мелодии является другое. Юный композитор, сделавший всего лишь несколько начальных творческих шагов, уже интуитивно нащупывает здесь тот тип драматургического строения и развития лирической мелодии, который будет оригинально разрабатывать на протяжении многих лет.

Основу только что приведенной исходной фразы пьесы составляет сопряжение двух противоположно на-

[1] Четырнадцатилетнего музыканта мало интересовал точный смысл слова «ноктюрн». Просто он верно почувствовал, что его пьесы больше похожи не на виртуозные этюды или миниатюрные прелюдии, а на лирико-драматические ноктюрны Шопена с их подчас эпически величественным размахом.

[2] Этот этюд (написанный, кстати, в той же тональности) известен в переложении для голоса с фортепиано.

правленных мелодических линий. Первая из них (восходящая) помогает передать взволнованный порыв светлых чувств, вторая (нисходящая) — его успокоение, исполненное умиротворяющей ласковости. Равновесие между восходящим и нисходящим движением — один из главных законов строения песенных мелодий вообще. Его технические предпосылки ведут к особенностям самого пения, при котором восходящие интервалы, как правило, связываются с напряжением, а нисходящие — с разрядкой, успокоением. Эстетические же предпосылки идут здесь от сокровищ народной песенности, где самое напряженное чувство никогда не выявляется без целомудренной сдержанности.

Закон «песенного равновесия мелодического движения» веками действует как очень общая, чрезвычайно гибкая тенденция, дающая простор безграничному множеству конкретных вариантов. Тем более примечательно, что интерес к воплощению напряженных лирико-драматических чувств, неуклонно возраставший в музыке XIX столетия, стал привлекать внимание различных композиторов к одному определенному типу мелодической драматургии. Действие «закона равновесия» не рассредоточивается здесь по ряду мелких ячеек, а концентрируется в виде двух основных, противоположно направленных линий, из которых складывается либо мотив, либо фраза, либо целая законченная мелодическая мысль. В результате эти линии, обычно насыщенные выразительными песенно-речевыми интонациями, не столько уравновешивают друг друга, сколько противопоставляются в тесном взаимодействии. Благодаря этому возникает своеобразное конфликтное равновесие, точнее — конфликтное сопряжение, служащее средством воплощения глубоких психологических противоречий, нередко трагических в своей неразрешимости.

Такая острая внутренняя драматизация песенных мелодий родилась в результате взаимообогащающего развития вокальных и симфонических жанров. Не случайно самые яркие образцы конфликтной мелодической драматургии можно найти в узловых моментах наиболее напряженных музыкальных трагедий XIX века [1].

Юношеская Мелодия Рахманинова ясно показывает, что ее автор начал осваивать описанный тип тематической драматургии при очень естественном посредничестве музыки Чайковского. Это становится очевидным во втором разделе пьесы, в котором намечается попытка лирико-драматического развития, вытекающая из структуры исходной темы. Здесь появляются более напряженные порывы, которым вновь противопоставляются умиротворяющие спады. При этом бо́льшая часть мелодических оборотов порывистого, восклицательно-речевого характера непосредственно близка как вокальной, так и инструментальной драматической лирике Чайковского:



Но Рахманинов, при всей своей юности и неопытности, был далек от слепого подражательства. После группы пьес 1887—1888 годов он на протяжении нескольких лет, насколько нам известно, не писал фортепианных произведений мелкой формы. Но в сочинениях других,

[1] Такова, например, кульминационная фраза сцены смерти Изольды в «Тристане и Изольде» Вагнера (пламенный, но тщетный любовный порыв), или одна из основных тем Марфы в «Хованщине» Мусоргского («Страшная пытка любовь моя»), или основная тема 4-й картины «Пиковой дамы» Чайковского (трагический синтез тем любви и карт), или исходная фраза предсмертной арии Каварадосси в «Тоске» Пуччини.

самых разнообразных жанров, которые с конца 1880-х — начала 1890-х годов стали возникать в изобилии, молодой композитор, настойчиво разрабатывая лирико-драматический мелодический стиль, стремится прокладывать свой путь не столько вслед за Чайковским, сколько рядом с ним. Так, он обнаруживает особое пристрастие к возбужденным восклицательным оборотам, одним из которых начинается только что приведенный пример. Однако Рахманинов осваивает их самостоятельно, в качестве живых бытующих интонаций, созвучных мироощущению своих современников.

С такой же повышенной чуткостью и юношеской категоричностью Рахманинов пристрастился и к мелодической драматургии «конфликтного сопряжения». Если для Чайковского это — особое, исключительное средство выразительности, то для молодого Рахманинова оно становится одним из основных в сфере не только лирико-драматических, но и лирико-созерцательных образов. Здесь кроется важная конкретная причина как определенной ограниченности по сравнению с более многообразной драматургией зрелого Чайковского, так и оригинальной яркости раннего рахманиновского творчества.

*

Примерно с сентября по декабрь 1892 года 19-летний Рахманинов создал пять сольных фортепианных пьес, которые счел достойными опубликования в качестве своего «опуса 3» под общим заголовком — Morceaux de Fantaisie» — «Пьесы-фантазии» [1].

[1] Летом 1891 года была написана фортепианная Прелюдия фа мажор. Но уже к началу следующего года Рахманинов переложил ее для виолончели с фортепиано и в таком виде издал в качестве первого номера своего «опуса 2» (второй номер — «Восточный танец»). Впоследствии различные музыканты переложили для виолончели целый ряд фортепианных пьес Рахманинова. Первую же подобную транскрипцию сделал, оказывается, сам автор.

В чередовании «Пьес-фантазий» не заметно какого-либо смыслового, циклического принципа, и, вероятно, Элегия, помеченная как «ор. 3 № 1», была написана несколько ранее, чем знаменитая Прелюдия до-диез минор («ор. 3 № 2»), впервые исполненная в конце сентября этого года.

Традиционное содержание жанра элегии — горестное воспоминание о чем-то или о ком-то безвозвратно утраченном — уже имело две основные традиции музыкального воплощения — в сугубо лирическом (подчас — сентиментальном) и в героико-монументальном (подчас — пафосно-риторическом) плане. Наиболее популярными на русской почве лирическими элегиями являлись тогда главным образом вокальные миниатюры («Когда, душа, просилась ты» Глинки, «Для берегов отчизны дальной» Бородина, «Элегия» Массне и многие другие). Образцы же героических элегий воплощались обычно в крупных инструментальных и симфонических жанрах (например, Пятая венгерская рапсодия Листа, названная им «Героической элегией», симфоническая элегия «Памяти героя» Глазунова).

Своеобразие рахманиновской Элегии состоит в том, что молодой композитор в скромных рамках однотемной фортепианной пьесы сумел оригинально воссоединить яркую, «сплошную» вокально-декламационную мелодичность с драматическим накалом развития и фактурным размахом, свойственными концертно-симфоническому письму.

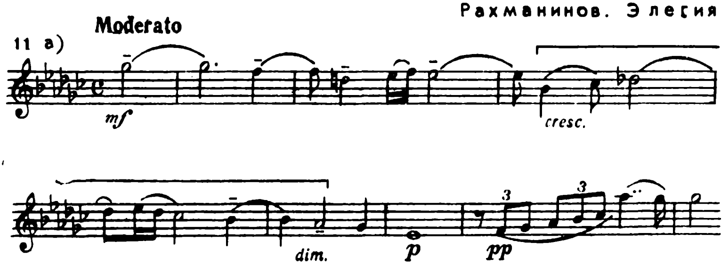
Драматургической основой Элегии является тот принцип «конфликтного сопряжения», который впервые наметился в его ранней Мелодии.

Мерные колыхания простой и строгой фигуры аккомпанемента, охватывающие добрую половину клавиатуры рояля, создают многозначительную звуковую перспекти-

ву выразительному мелодическому голосу. Со страстной, но мужественно-сдержанной скорбью повествует он о безвозвратности чего-то дорогого, заветного. Не случайно эта печальная повесть органично включает в себя глубоко русский распевный оборот, вошедший в два проникновеннейших рассказа о страшных муках погубленной любви, созданные нашими великими композиторами:

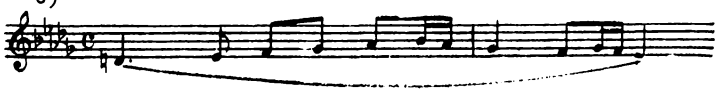
Рахманинов. Элегия

11 а)



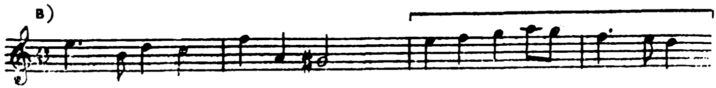
Мусоргский „Хованщина". Лейтмотив Марфы

б)



Чайковский
„Франческа да Римини". „Рассказ Франчески"

в)



Поначалу кажется, будто уже ничто не может противостоять скорбным воспоминаниям. Но в последнем такте основной темы Элегии (пример № 11а) печально нисходящей плавно-извилистой мелодической линии

вдруг противопоставляется характерный восклицательный оборот. Этим невольно вырвавшимся возгласом дает знать о себе острый внутренний протест, страстная непримиримость к происшедшему.

На всем остальном протяжении Элегии этот протест интенсивно растет. Но с такой же силой возрастает и неизменно противопоставляемая ему скорбь воспоминаний, достигающих яркости заново переживаемых событий. Так, в начале среднего раздела пьесы воспоминания окутываются дымкой светлой мечтательности. Но вскоре самому мощному порыву протестующих чувств преграждает путь страшный катастрофический срыв. В наступающей зловещей тишине слышится уже не протест, а жалобная мольба, последнее упование... Но все-таки хватает сил вернуться к благородно-мужественному тону повествования, в котором брезжут даже проблески какой-то неясной надежды[1]. И Элегию заканчивают возобновляющиеся с новой силой порывы протеста, оставляющего за собой «последнее слово»...
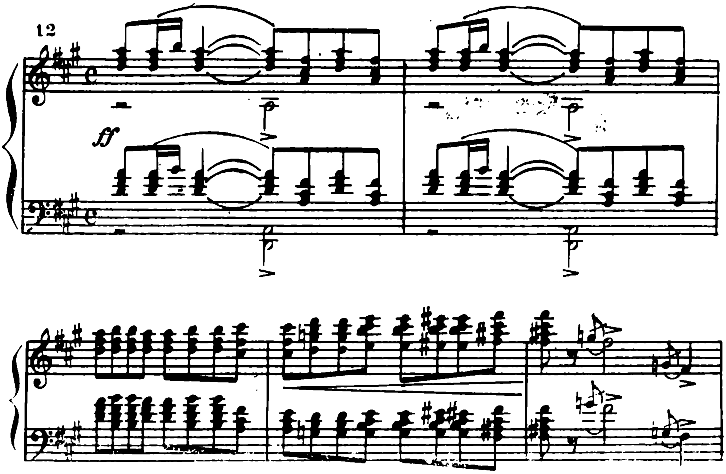
Итак, страстная непримиримость большого человеческого чувства в самой трагически-неразрешимой ситуации роднит Элегию с Прелюдией до-диез минор, но раскрывается с меньшей обобщенностью, с большей степенью конкретизации. Именно поэтому в обеих пьесах по-разному использована одна и та же драматургическая основа («конфликтное сопряжение»).

Совершенно особый случай театрально-выпуклой образной конкретизации той же основы представляет собой «Полишинель» — четвертая по счету из «Пьес-фантазий». В крупном плане пьеса построена по принципу резкого

[1] Здесь композитор использует мимолетное — «просветляющее» — введение мажорной ладотональности, одноименной с главной минорной.
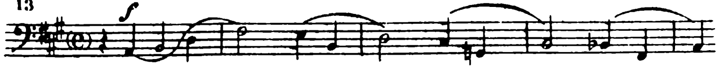
контраста. В ее крайних разделах на первый план выступает метко схваченный внешний облик балаганного шута, развлекающего публику, его «ужимки и прыжки» под звон бубенцов:

12 (Allegro vivace)



В среднем же разделе все атрибуты паяца исчезают, и перед нами предстает человек, исполненный простых, но глубоких чувств, страстные порывы которых, однако, все время подавляются. Об этом поет выразительный «баритональный» голос, и в каждой из мелодических фраз ясно узнается знакомый драматургический прием «конфликтного сопряжения»:

13 Agitato



Разумеется, со времен вердиевского Риголетто драма страдающего шута уже не воспринималась никем как новая тема. Рахманинов не был здесь «первооткрывателем» и в области программной инструментальной музыки. Так, 11 ноября 1892 года профессора Московской консерватории С. И. Танеев и П. А. Пабст блестяще исполнили новую сюиту для двух фортепиано своего коллеги А. С. Аренского. В сюиту, названную «Силуэты», вошло пять музыкально-характеристических портретов: «Ученый», «Кокетка», «Паяц» (Polichinelle), «Мечтатель» и «Танцовщица». Вполне вероятно, что Рахманинов сочинил «Полишинеля» непосредственно после того, как услышал произведение своего учителя, которому, кстати, посвятил при издании «Пьесы-фантазии»[1].

Но если Аренский в «Паяце» едва коснулся драматического аспекта темы, то Рахманинов сделал его главным, усилив трагическими акцентами. В шутовских гримасах, угловатом приплясе и отчаянных антраша Полишинеля все время ощущается острая напряженность, в звонких раскатах бубенцов чудятся взрывы горького смеха. Не случайно резкий «толчок», открывающий пьесу[2], оказывается в ее крайних разделах часто возникающим нервным импульсом. В конце среднего раздела раскрывается его истинная природа: он не только вторгается в горестные излияния Полишинеля, но и как бы рождается из них, концентрируя в себе с трудом подавляемую душевную боль.

---

[1] Между «Паяцем» Аренского и «Полишинелем» Рахманинова заметны даже отдельные черты тематического сходства (особенно в мелодических оборотах средних разделов)

[2] Ход на малую секунду с острой («фригийской») ладовой окраской. Благодаря изобретательным ладовым и тональным сопоставлениям при очень простом аккордовом составе, гармонизация «Полишинеля» отличается большой яркостью, своеобразной декоративной красочностью.

На редкость выпуклое, высокооригинальное воплощение программного замысла в рахманиновской пьесе достойно сравнения с замечательной портретной характеристичностью такого шедевра, как «Картинки с выставки» Мусоргского. Что же касается самого выбора и напряженной драматической трактовки темы, то здесь путь Рахманинова интересно перекрестился с новейшими достижениями в области музыкального театра. Когда молодой композитор сочинял «Полишинеля», русская пресса информировала своих читателей о победном шествии по европейским театрам только что написанной оперы Р. Леонкавалло «Паяцы», которая начиная со следующего сезона завоевала себе прочное место и на нашей отечественной сцене.

В двух остальных «Пьесах-фантазиях» — Мелодии (соч. 3 № 3) и Серенаде (соч. 3 № 5) — главенствуют лирические образы, оттененные колоритным звуковым фоном [1].

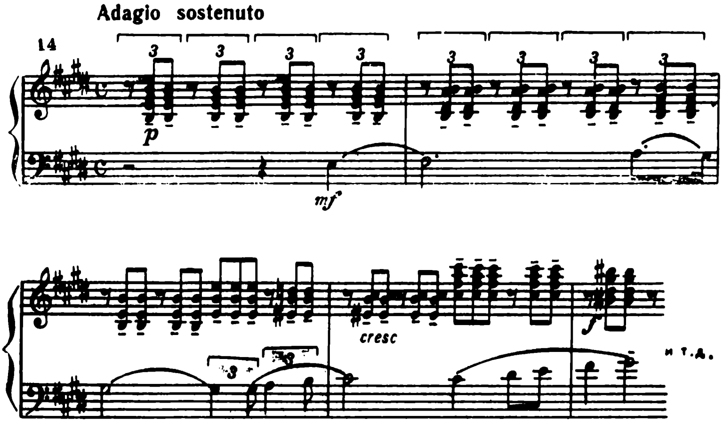
В Мелодии это — светлокрасочный пейзажный фон, мягко обволакивающий певучую, «виолончельную» тему [2]. В ее плавном, широком течении обозначается поначалу спокойно-уравновешенная общая мелодическая линия. Она складывается, однако, сплошь из кратких выразительных интонаций вокально-речевого, романсового происхождения. Это как бы приглушенные, дремотные вздохи и восклицания, дополняемые тихо настороженной пульсацией фоновых аккордов:

---

[1] В поздний период творчества, когда Рахманинов стал с ювелирно тонкой детализацией выписывать подобные фоны, он сделал новую редакцию именно этих двух номеров из «Пьес-фантазий» (1940). Кроме того, он внес в Мелодию несколько мелких сокращений.

[2] Существует несколько отлично звучащих обработок Мелодии для виолончели с фортепиано.

14

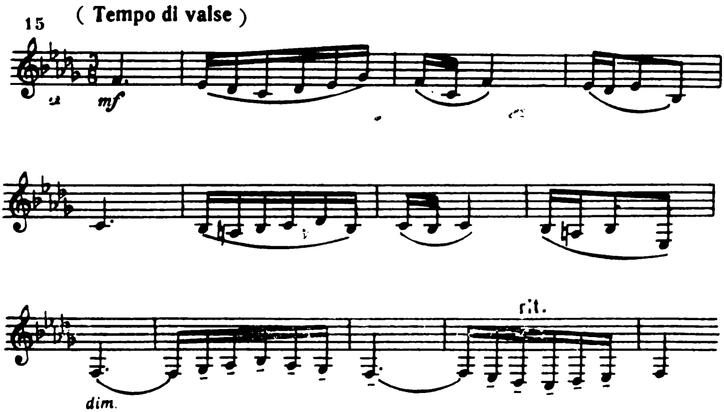


И когда в центральном разделе Мелодии скрытый трепет становится явным, из тех же интонаций вырастают фразы, построенные по знакомому принципу «конфликтного сопряжения». Но не достигнув большой драматической остроты, душевное волнение умиротворяется, и вновь, еще прочнее, воцаряется тихое, дремотное созерцание, в котором все-таки до самого конца не исчезает внутренняя напряженность чувств [1].

Фоновый пласт в Серенаде имеет более конкретный, несколько театрально-декоративный образный смысл. Главная роль принадлежит здесь, понятно, имитации «призывного звона гитары» — характерному щипковому сопровождению с вальсовой формулой, а также вкрадчивым, манящим аккордовым отыгрышам. Кроме того,

[1] Явной (еще, разумеется, очень незрелой) предшественницей этой пьесы была упоминавшаяся юношеская Мелодия. Здесь сходны и сочетание светлой созерцательности с трепетностью лирических эмоций, и отдельные восклицательные, а также ласково-утешающие интонации, и даже — одинаковая тональность (ми мажор).

во вступлении к пьесе меткими живописными штрихами обрисовывается обстановка ночной, тайной серенады: осторожные, но настойчивые призывы-обращения перемежаются со звуком тихих, крадущихся шагов, с какими-то неясными шорохами. Саму же любовную песню поет сладостный «теноровый» голос [1]:



Мелодия песни в основном складывается из прихотливо варьируемого исходного призыва, имеющего томный ориентальный оттенок. Не случайно, слушая Серенаду, вспоминаешь такие фрагменты рахманиновского «Алеко», как Романс Молодого цыгана, пляска женщин, хор «Огни погашены».

Подчеркнуто жанровый характер лирики и отсутствие внутренней драматизации в Серенаде заметно отличают ее от всех других четырех «Пьес-фантазий». Очевидно, именно о ней шла речь в письме Рахманинова от 14 декабря 1892 года. «Один петербургский рецензент

[1] В репризе слышится уже дуэт «тенора» и «сопрано».

пришел к Чайковскому (после представления «Иоланты») для интервью,— сообщал он своему другу, певцу М. А. Слонову[1]. — И вот Чайковский говорит рецензенту, что ему нужно бросать писать и давать дорогу молодым силам. На вопрос того, разве они есть, Чайковский отвечает: да, — и называет в Петербурге Глазунова, а в Москве меня и Аренского. Это было мне действительно приятно. Спасибо старику, что не позабыл меня. После того как прочитал, сел за фортепиано и сочинил пятую вещь. Так и буду издавать пять вещей»[2]. Вполне вероятно, что при сочинении Серенады творческое воображение молодого автора было направлено по определенному руслу только что прочитанными в «Петербургской газете»[3] словами Чайковского: «...Рахманинов, написавший прекрасную оперу на сюжет Пушкинских «Цыган»...»

Что же касается «Пьес-фантазий», то Чайковский познакомился с ними еще по рукописи[4] и спустя некоторое время написал А. И. Зилоти, что они ему очень понравились, особенно — Прелюдия и Мелодия.

*

«Пьесы-фантазии», в которых ярко и концентрированно проявились оригинальные черты раннего рахманиновского стиля, быстро приобрели большую популярность и до сих пор прочно входят в пианистический ре-

---

[1] Свои «Пьесы-фантазии» Рахманинов впервые исполнил 20 декабря 1892 года в Харькове, в концерте, данном совместно со Слоновым.

[2] С. В. Рахманинов. Письма. Музгиз, М., 1955, стр. 81.

[3] От 6 декабря 1892 г.

[4] В нотной библиотеке Чайковского сохранился также печатный экземпляр Элегии, по-видимому подаренный ему Рахманиновым тотчас же после выхода в свет, с надписью: «Петру Ильичу Чайковскому от глубоко уважающего его автора 27 февраля 1893»

пертуар. Следующей значительной вехой в развитии фортепианного творчества композитора оказались «Музыкальные моменты» соч. 16, возникшие через четыре года. В промежутке же между «Пьесами-фантазиями» и Музыкальными моментами было написано еще около двух десятков фортепианных сочинений, различных по художественной ценности. Это — Фантазия (Первая сюита) для двух фортепиано (соч. 5, лето 1893), Салонные пьесы (соч. 10, декабрь 1893 — январь 1894) и Шесть пьес для фортепиано в 4 руки (соч. 11, апрель 1894) [1].

Среди этих произведений есть небольшая группа жанровых танцевальных — Мазурка соч. 10 № 7 и два Вальса (соч. 10 № 2 и соч. 11 № 4). Возможно, что подобные, тесно связанные с бытовым музицированием пьесы Рахманинов не раз импровизировал и в предыдущие годы, но либо они оставались незаписанными, либо их рукописи не сохранились. Вообще же этот род музыки сам по себе не давал обильной пищи его творческой фантазии, о чем свидетельствует, в частности, Мазурка соч. 10. Написанная в довольно стандартном стиле русских бальных и виртуозно-салонных танцев, она несколько тяжеловесна, излишне «громогласна».

Гораздо более обаятельны, изящны, хотя отнюдь не утонченны рахманиновские вальсы. Они исполнены светлой, мягкой поэзии теплого домашнего уюта, очень напоминая в этом смысле некоторые камерные вальсы Чайковского, например «На святках» из «Времен года».

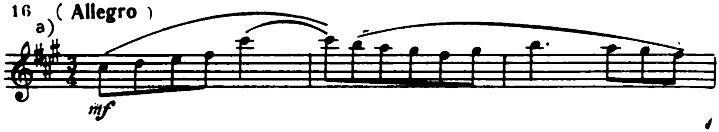
---

[1] По-видимому, около 1893 года был написан также Романс соль мажор для фортепиано в 4 руки. Фантазию соч. 5 Рахманинов посвятил П. И. Чайковскому, но она прозвучала впервые уже после смерти великого композитора (30 ноября 1893, в исполнении автора и П. А. Пабста). Салонные пьесы соч. 10 посвящены П. А. Пабсту (впервые исполнены) 31 января 1894 самим автором).

В обоих рахманиновских вальсах сквозит легкокрылая, гибкая подвижность и грация, имеющая единый конкретный образный источник. У этих двух пьес есть общий «предок» — сохранившийся в рукописи Вальс для фортепиано в 6 рук, датированный 15 августа 1890 года. В то лето у Рахманинова, жившего в имении Сатиных Ивановке, завязались теплые дружеские отношения с дальними родственницами — тремя сестрами Скалон. Одна из них, пятнадцатилетняя Вера, стала его первым глубоким юношеским увлечением. Использовав тему, пришедшую в голову Наталии Дмитриевне Скалон, Рахманинов и написал изящный, светлый вальс в 6 рук, рассчитанный на исполнение тремя юными сестрами, и через год прислал им свою пьесу вместе с еще одной, Романсом ля мажор, в подарок [1]. Сочиняя позднее два других вальса, молодой музыкант невольно внес в них черты эскизного музыкального «портрета» трех сестер и, в частности, сварьировал во всех трех пьесах один и тот же грациозный, мечтательный мелодический взлет [2]:

Вальс для фортепиано в 6 рук

16 а) (Allegro)



б) Allegro assai

Вальс соч.10 №2

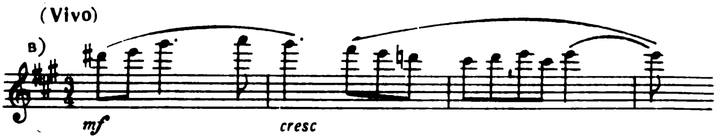


---

[1] Вальс и Романс Рахманинова для фортепиано в 6 рук были впервые изданы в 1948 г. (Музгиз, Л.—М.).

[2] Все три вальса написаны, кстати, в одной и той же тональности (ля мажор).

Вальс соч. 11 № 4



Юношеские вальсы остались у Рахманинова единственными образцами лирической поэтизации танцевального жанра [1]. Впоследствии танцевальные элементы, как правило, подвергались композитором сложному психологическому переосмыслению, подчас острой драматизации.

В числе ранних пьес есть еще одна, своеобразно использующая жанрово-танцевальную основу. Речь идет о Юмореске, одной из лучших среди Салонных пьес соч. 10.

Трактовка жанра как шуточной танцевальной сценки связана здесь с традицией, сложившейся в музыке XIX века, особенно с одноименными фортепианными сочинениями двух любимых композиторов Рахманинова — Грига и Чайковского. Но у Рахманинова это не сельская, а салонная сценка, написанная, однако, с блестящей выдумкой, как бы «поставленная» с юмористическим, несколько пародийным прицелом изобретательным режиссером [2].

Каждый из основных разделов пьесы открывает и

---

[1] Здесь ясно выступает отличие от молодого Скрябина, очень тяготевшего к утонченной поэтизации танца, особенно сказавшейся в его многочисленных мазурках.

[2] В новой редакции Юморески (1940) Рахманинов усилил блеск и остроту музыкального языка пьесы рядом фактурных и гармонических штрихов.

завершает насмешливая, энергичная «тема-зачинщик»[1]. По ее инициативе затевается напряженно-задорный пляс из трех коленцев. Первое из них, с размашистыми скачками, приводит на память самые веселоподвижные бальные танцы из русских классических опер (Краковяк из «Ивана Сусанина» Глинки, Экоссез из «Евгения Онегина» Чайковского). Тесно связаны с русской бытовой танцевальной сферой и синкопированные притоптывания во втором коленце[2], и виртуозно-стремительное «вьющееся» движение — в третьем. В среднем же, медленном эпизоде Юморески тема-зачинщик как бы приглашает отдохнуть на время от бурной пляски-представления (спокойный, умиротворенный тон, а также светлые и яркие гармонические краски

[1] Она имеет некоторое сходство с темой «Дикой пляски» из Второй оркестровой сюиты Чайковского:
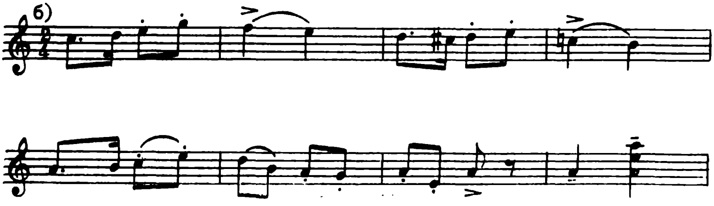
17 Allegro vivace — Рахманинов. Юмореска соч.10 №5

а)



Vivacissimo — Чайковский „Дикая пляска“

б)



[2] Здесь есть, например, сходство с комическим «Прощальным галопом 1869-му году», сочиненным дедом композитора, А. А. Рахманиновым, в качестве новогоднего подарка одной из дочерей.

напоминают здесь ряд григовских страниц, например эпизод «затишья», вклинивающийся в шумную пляску-шествие «Свадебного дня в Трольдхаугене»).

В отличие от Юморески, жанровые элементы очень завуалированы в четырехручном Скерцо соч. 11 № 2, прозрачном, несколько квартетном по фактуре. Эта недостаточно тематически яркая пьеса указывает вместе с тем на то, что с годами Рахманинова начало интересовать сочетание таинственно-фантастических и психологически заостренных образных элементов, свойственное ряду скерцо Чайковского.

Среди фортепианных сочинений 1893—1894 годов драматическая лирика как таковая представлена всего двумя пьесами, намного уступающими по своей яркости и значимости Прелюдии или Элегии из третьего опуса. Это два горестно-жалобных Романса — соч. 10 № 6 и соч. 11 № 5, в которых драматургия «конфликтного сопряжения» выявляет напряженную, но слишком скованную душевную борьбу, так и не раскрывающуюся с достаточной убедительностью ни вглубь, ни вширь.

Зато большая группа пьес развивает ту сферу лирических и лирико-драматических созерцательных образов, которая наметилась в Мелодии и Серенаде соч. 3. Правда, здесь встречаются подчас и малоинтересные сочинения — Мелодия соч. 10 № 4, представляющая собой бледный вариант Серенады, или безликий, «общеромантический» Ноктюрн соч. 10 № 1. Однако остальные пьесы данной группы имеют примечательный образный прицел. Во всех них особое внимание уделяется живописному пейзажному фону, за которым закрепляется роль важного образно-драматургического компонента.
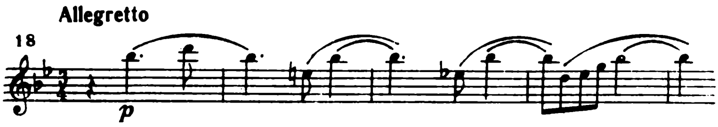
Эта роль даже чрезмерно преувеличена подчас в Фантазии (Сюите) соч. 5. Рахманинов обратился здесь к новой для себя задаче — написать музыкальные картины

(его собственное определение) на программы, изложенные в стихотворных эпиграфах[1]. Впрочем, известно, что еще в предыдущие годы, живя в доме своих родственников — Сатиных, он иногда звал к себе в комнату младших членов семьи и целыми вечерами импровизировал для них на рояле, иллюстрируя игру поэтическими или фантастическими историями.

Первые две части сюиты (Баркарола, «И ночь, и любовь»), эпиграфами к которым служат стихи любимых поэтов молодого Рахманинова — Лермонтова и Байрона, посвящены романтике страстных любовных чувств, изливающихся в тесном единении с восприятием образов природы. Сами лирические мелодические темы здесь в своем роде картины. В Баркароле это — сладостная, стилизованная в итальянском духе гондольера, а в пьесе «И ночь, и любовь» — романтические зовы и по-вагнеровски «бесконечная», густо хроматизированная тема любовного томления. Но на первый план по большей части выступает изобильная пейзажная звукопись, очень сочная благодаря умело используемым возможностям «инструментовки» для двух фортепиано. Она живописует колыхание водной глади (Баркарола), «ветра шум», «плеск волны» и даже — соловьиные трели («И ночь, и любовь»). При значительной фактурной и мелодико-гармонической инициативности, пейзажная звукопись не выходит тем не менее в этих пьесах далеко за рамки общеромантического «арсенала» фортепианных фигураций, декоративных пассажей, трелей, арпеджий и т. п. Более разнообразен и лирически выразителен пейзажный пласт в Баркароле, который окрашивает своим меланхолическим минорным колоритом и «гитары
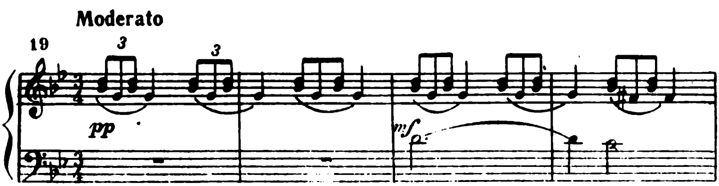
[1] В области симфонических жанров у Рахманинова уже был опыт программного сочинения — симфоническая поэма по стихотворению А. К. Толстого «Князь Ростислав» (декабрь 1891).
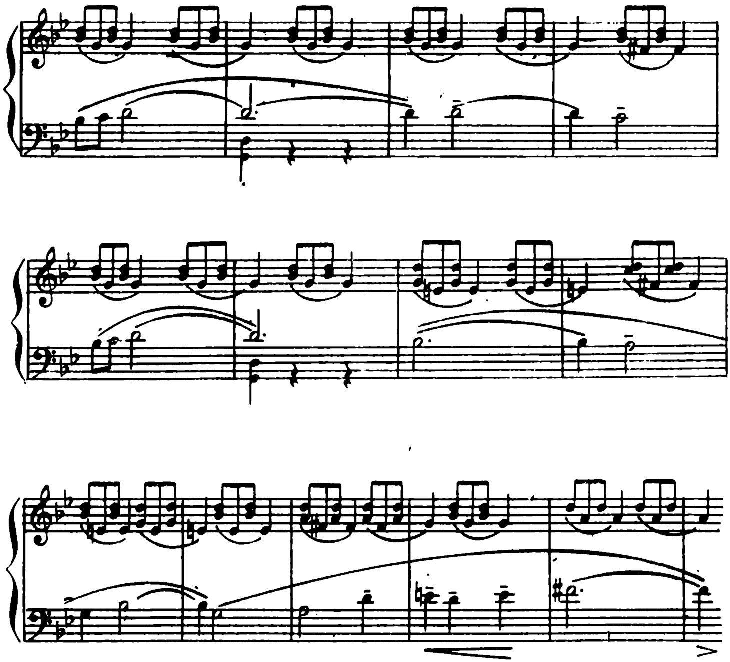
звон», и, в конце концов, сам напев гондольера. Кроме того, сюда все время входит оригинально-рахманиновская мелодическая фраза — внешне статичная, «покачивающаяся» вокруг одного звука, но внутренне лирически насыщенная:



В скором времени Рахманинов написал еще две баркаролы — соч. 10 № 3 и соч. 11 № 1. В последней (для фортепиано в 4 руки) изобильный звукописный пласт насыщен выразительными фразами, имеющими смысл грустного успокоения, утешения. Им противопоставляются романтические восклицательные возгласы, в среднем эпизоде принимающие характер мрачного, угрожающего протеста.

Но самой содержательной является не случайно завоевавшая наибольшую популярность Баркарола соч. 10 № 3. Весь ее фоновый пласт, очищенный от звукописных излишеств, выполняет функцию важного психологического подтекста основной певучей темы, как бы затаившей в тихой дремоте заветные вопросы, мечтательные порывы:





На протяжении Баркаролы этот подтекст приобретает все большее значение: беспокойная зыбь, покрывающая водную гладь, сначала выдает, а потом мягко вуалирует внутренний душевный трепет.

В этой сложносопряженной «двуплановости действия» проступает одна из важных оригинальных драматургических особенностей созерцательной лирики Рахманинова. Она ясно отличает, например, рахманиновскую пьесу от знаменитой Баркаролы из «Времен года»

Чайковского, в которой лирические чувства изливаются более свободно вширь, а звукописный фон не претендует на столь значительную, психологически углубленную роль [1].

Итак, в начале 1890-х годов Рахманинов уже вел настойчивые поиски в области лирического музыкального пейзажа, который стал одной из основных образных сфер его зрелого творчества. Ему, конечно, еще предстояло создать здесь свой оригинальный стиль. Но подчас отдельные штрихи последнего уже намечались тогда в довольно неожиданном образном контексте. Так, не изданный автором четырехручный Романс соль мажор (1893?), в целом малохарактерный по стилю, в ряде частностей, является «пробой» прозрачных акварельных музыкальных красок, которыми начнет через несколько лет пользоваться композитор в произведениях, подобных чудесному пейзажному романсу «Островок» (1896). Но еще любопытнее другая ранняя находка — оригинально-выразительные фоновые фигурации во вступлении к шестиручному Романсу ля мажор (см. стр. 64). Этот поэтичный фоновый образ навеяла, вне сомнения, скромно-обаятельная среднерусская природа Ивановки (расположенной в бывш. Тамбовской губернии), где, по позднейшему признанию композитора, ему удивительно хорошо работалось в молодости. И через десять лет из тех же фигураций вырос лирически проникновенный пейзажный фон в медленной части Второго фортепианного концерта [2]:

---

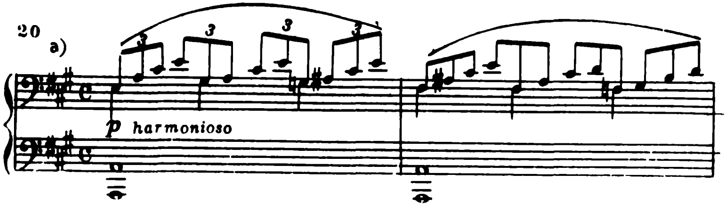
[1] Вместе с тем одинаковая во всех трех рахманиновских баркаролах тональность (соль минор) выбрана, по-видимому, по ассоциации с баркаролой Чайковского.

[2] В ранней же пьесе найденное оригинальное вступление быстро сменяется ординарным романтическим фоном к лирико-патетической романсной теме.

Романс для фортепиано в 6 рук

Andante sostenuto

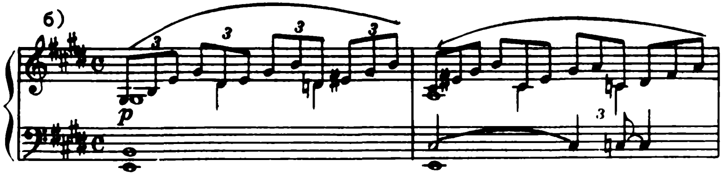
20 а)



2-й концерт для фортепиано с оркестром, часть 2-я

(Adagio sostenuto ♩= 52)

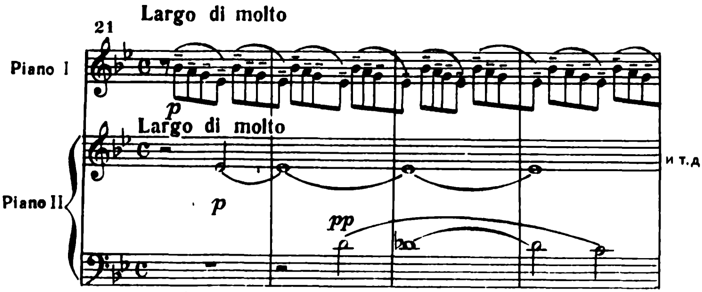
б)



В 1931 году Рахманинов начал диктовать свои воспоминания, в которые вошел следующий фрагмент: «Одно из самых дорогих для меня воспоминаний детства связано с четырьмя нотами, вызванивавшимися большими колоколами Новгородского Софийского собора, которые я часто слышал, когда бабушка брала меня в город по праздничным дням. Звонари были артистами. Четыре ноты складывались во вновь и вновь повторявшуюся тему, четыре серебряные плачущие ноты, окруженные непрестанно меняющимся аккомпанементом. У меня с ними всегда ассоциировалась мысль о слезах. Несколько лет спустя я сочинил сюиту для двух фортепиано, в четырех частях, раскрывающих поэтические эпиграфы. Для третьей части, которой предпослано стихотворение Тютчева «Слезы», я тотчас нашел идеальную

тему — мне вновь запел колокол Новгородского собора. В моей опере «Скупой рыцарь» я использовал ту же самую тему для выражения слезной мольбы несчастной вдовы, просящей Барона пощадить ее и детей» [1].

Едва ли стоит более подробно характеризовать содержание третьей части рахманиновской сюиты, основанной на свободном остинатном развитии темы «серебряного плача колоколов», окутанной чутко резонирующей «атмосферой звонов»:



Можно лишь добавить, что в коде «Слёз» звучит поступь траурного шествия и характерный, встречающийся во многих произведениях Рахманинова мотив-возглас горестного одиночества [2].

Те же самые яркие детские впечатления, взятые в возбужденно-торжественном аспекте, породили финальный номер сюиты — «Светлый праздник». Здесь на фоне непрестанного перезвона мелких колоколов (см. пример

---

[1] S. Bertensson and J. Leyda. Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music. P. 184.

[2] С. А. Сатина помнит, что Рахманинов связывал «Слезы» также с впечатлением от виденных им в детстве похорон в Новгородском Софийском монастыре.

№ 6 на стр. 47) вступают постепенно раскачивающиеся большие, и затем имитируется хоровое звучание «обиходной» пасхальной темы.

Вскоре Рахманинов интересно продолжил воплощение «музыки колоколов». В число шести четырехручных пьес соч. 11 он ввел два номера, развивающих подлинные темы русских народных песен[1]. В основу Русской песни (соч. 11 № 3) лег исполненный суровой лирики бурлацкий напев «Всю-то ночь мы темную», который Рахманинов тремя-четырьмя годами ранее обработал для голоса с фортепиано. Другая пьеса — «Слава» (соч. 11 № 6) — построена на теме одноименной величальной песни, к которой охотно обращались и ранее и позднее крупнейшие композиторы[2].

Бережно варьируя обе темы с постепенным внедрением разработочного развития, Рахманинов в кульминациях удивительно естественно превращает «хоровое» звучание песенных интонаций в мощное «пение колоколов» — грозное в первой и торжественное во второй пьесе.

Таким образом, композитор ищет здесь, как и в пьесах с развитым пейзажным фоном, оригинального воссоединения лирических, драматических и эпических элементов, стремясь непосредственно использовать при этом народно-национальные тематические истоки. В более сложном, углубленном плане такие искания велись

---

[1] Русская рапсодия Рахманинова (январь 1891) написана на собственные темы в народном духе.

[2] Как известно, еще Бетховен выбрал «Славу» в качестве одной из тем своего струнного квартета соч. 59 № 2 (1806). С большой выразительной силой зазвучала она в «Борисе Годунове» Мусоргского (1869) и в «Царской невесте» Римского-Корсакова (1898). Почти одновременно с рахманиновской пьесой Аренский использовал «Славу» в финале своего струнного квартета № 2, посвященного памяти Чайковского.

молодым музыкантом в эти годы в других, крупномасштабных циклических произведениях — фортепианном трио соч. 9, написанном в память П. И. Чайковского тотчас после его кончины, последовавшей 25 октября 1893 года, и особенно — в Первой симфонии (соч. 13, январь — август 1895), которая оказалась трудным, но чрезвычайно важным рубежом на пути Рахманинова к зрелому периоду творчества.

III. НА ПОДСТУПАХ К ЗРЕЛОМУ ТВОРЧЕСТВУ

Две серии рахманиновских пьес — 6 Музыкальных моментов для фортепиано в 2 руки и Вторая сюита для двух фортепиано помечены смежными опусами — соч. соч. 16 и 17 [1]. Музыкальные моменты были созданы в конце 1896 года, а Вторая сюита — в конце 1900 — начале 1901 (декабрь — апрель) годов. Правда, в течение 1900 года Рахманинов работал над несколькими произведениями, либо оконченными позже Второй сюиты (Второй фортепианный концерт, сцена из оперы «Франческа да Римини»), либо объединенными при издании с другими, более поздними (романс «Судьба», вошедший во 2-й опус), либо вовсе не помеченными опусом (хор «Пантелей-целитель»). Но за годы 1897—1899 композитор не сочинил почти ничего [2]. Как известно, причиной творческой паузы послужил тяжело воспринятый Рахманиновым неуспех его Первой симфонии (соч. 13, ре ми-

---

[1] Первое из этих сочинений посвящено А. В. Затаевичу, второе — А. Б. Гольденвейзеру, впоследствии известным советским музыкантам.

[2] В числе очень немногих кратких «проб пера» за эти годы сохранились рукописи трех маленьких фортепианных пьес — «пьесы-фантазии» «Delmo» (11 января 1899), Фугетты F-dur (4 февраля 1899) и неозаглавленной пьесы d-moll, мало интересных для специального рассмотрения.

нор), неудачно исполненной под управлением А. К. Глазунова в Петербурге 15 марта 1897 года.

Реакция композитора не явилась бы столь острой, если бы он не ощущал, что симфония была для него новым, поворотным этапом. Двадцатидвухлетний музыкант попытался создать в ней оригинальную трагедийную концепцию.

В 1890-е годы трагедийные и напряженно-драматические темы заняли очень видное место в творчестве большинства крупнейших русских композиторов. Чайковский и Римский-Корсаков решали их в традициях своего поколения: первый — как широко раскрытую трагическую коллизию судьбы современного ему «лирического героя», хотя бы и носящего костюм другой эпохи («Пиковая дама», Шестая симфония), второй — на народно-национальном историко-бытовом материале («Вера Шелога», «Царская невеста»). В отличие от них, представители младших поколений стремились воплотить трагедийную и драматические темы либо в широком этически-отвлеченном ракурсе (Танеев в «Орестее» и до-минорной симфонии), либо в усложненном лирико-идеалистическом плане (Скрябин в Первой и Третьей фортепианных сонатах).

Рахманинов же предпринял особо трудную попытку — связать воедино остросовременное трагедийное лирическое мироощущение с народно-национальной эпической основой, прочной, сложившейся в веках, но не такой образно-конкретной, как у Римского-Корсакова, а более широко обобщенной. К этому молодого композитора побуждало сложное, но чуткое интуитивное ощущение новых запросов, назревавших в ходе развития русской жизни, русского искусства. Осмысление их было, разумеется, задачей чрезвычайной трудности. Так, оно происходило, по всей очевидности, не без сложного воздейст-

ния философских размышлений о жизни вообще и русской в особенности, содержащихся в произведениях Льва Толстого, одного из властителей дум современников Рахманинова [1]. Поэтому не приходится удивляться, что при сочинении Первой симфонии смелые, во многом поразительно «дальновидные» искания юного автора вошли в противоречие со значительной еще незрелостью его жизненного и художественного опыта. В результате возникло произведение большой оригинальной силы, раскрывающее, однако, единую сквозную концепцию в чересчур «категоричном» мрачно-трагедийном аспекте. При этом столь же перспективной, но еще недостаточно гибкой оказалась драматизация «исконных» пластов русской мелодики — оборотов, почерпнутых из лиро-эпических народных и знаменных напевов.

Создавая через пять лет Второй фортепианный концерт, Рахманинов сохранил в нем лучшие качества Первой симфонии, но сделал его образный строй и, соответственно, музыкальный тематизм гораздо более многогранным, гибким в развитии. В отличие от трагедийной одноплановости симфонии, в концерт органично вошла драматическая тема победы света над мраком, разносторонне и гармонично раскрытая в лиро-эпическом народно-национальном аспекте.

Страстный порыв к свету, нарастающий в русском искусстве по мере приближения 1905 года, тесно соседствовал и нередко непосредственно взаимодействовал с трагедийностью и острым драматизмом. На близком временном расстоянии возникали такие полотна Левитана, как трагические «Владимирка», «Над вечным покоем» и светлокрасочные «Март», «Золотая осень», «Весна.

[1] Своей Первой симфонии Рахманинов собирался сначала предпослать евангельский эпиграф, избранный Толстым для «Анны Карениной» («Мне отмщение, и Аз воздам»).

Большая вода». Наряду со все более беспощадным обличением «свинцовых мерзостей» российской жизни Чехов на пороге XX века усиливал в своем творчестве, по выражению Горького, «ноту бодрости и любви к жизни». Антитеза мрака и света увлекала Чайковского («Иоланта») и Танеева («Орестея»), Глазунова («От мрака к свету») и Скрябина (Третья соната).

Что же касается Рахманинова, то он проявил чуткий интерес к этой глубоко жизненной коллизии еще за несколько лет до создания Второго концерта в тех произведениях, которые успел написать в промежутке между окончанием Первой симфонии и ее исполнением.

В данном отношении чрезвычайно примечательны шесть фортепианных пьес, названных Музыкальными моментами.

В отличие от «Пьес-фантазий» или Салонных пьес они представляют собой не серию отдельных номеров, а своего рода цикл, в котором нарастание трагедийного и драматического начал венчается светлым, ликующим апофеозом.

В Музыкальных моментах можно выделить три пары пьес, составляющих как бы три этапа образного развития цикла. На первом этапе поступательный ход этого развития только начинается, как бы еще неуверенно намечая свое направление.
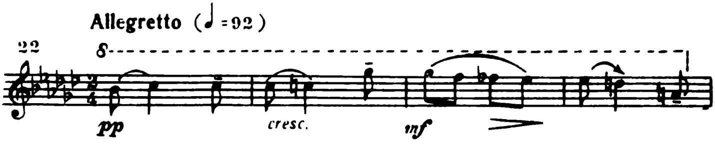
Цикл открывает Музыкальный момент си-бемоль минор, имеющий характер мягко-элегического ноктюрна. Это — наименее зрелая и оригинальная пьеса изо всех шести[1]. Здесь ощущается сходство с отдельными шопеновскими ноктюрнами, в среднем разделе явно сказы-

[1] Пожалуй, только в этой пьесе можно признать следы спешной работы по заказу на необходимость которой жаловался Рахманинов в связи с сочинением Музыкальных моментов, а также написанных незадолго перед ними хоров соч. 15 и романсов соч. 14.

вается воздействие музыки Чайковского, есть даже близость с собственным малоудачным Ноктюрном из Салонных пьес. Некоторая прямолинейность и излишняя многословность теплого лирического высказывания делают эту пьесу более родственной известной Элегии Вас. Калинникова (1894), чем Элегии, написанной самим Рахманиновым.

Вместе с тем в Музыкальном моменте си-бемоль минор композитор интенсивно осваивает важное новое стилистическое качество. Он стремится претворить свободу и широту дыхания русского протяжного песенного мелоса, длительное вариантное развертывание темы из одного ядра. Этот драматический прием применяется еще недостаточно гибко и не вполне органично сливается с мелодико-интонационными качествами [1]. Тем не менее здесь уже верно определился путь к зрелой лирической мелодике Рахманинова.

Второй из Музыкальных моментов — ми-бемоль минор — контрастирует первому своей динамической активностью, которая выявляется, однако, довольно своеобразно. Мелодический голос в крайних разделах пьесы исполнен жалобных вздохов и поспешно сдерживаемых тревожных порывов (здесь узнаются черты «конфликтного сопряжения»):



[1] Например, в среднем разделе пьесы частая смена метра (в том числе песенно-русских «неквадратных» размеров — 7/4, 5/4) не совсем убедительно сочетается с малооригинальным, несколько романсным по характеру интонационным развитием основной темы.

Но мелодический голос неотделим от стремительно вьющихся фигурационных линий в партиях обеих рук, образующих не менее образно важный фоновый пласт. Во взволнованности этого фонового образа чувствуется не только тревожность, но и большая внутренняя действенность, поддерживающая активные порывы мелодии. Особенно это ощутимо в среднем разделе, где фон становится грозно-бурлящим, стихийным, помогая активным мелодическим элементам осуществить мощный светлый «прорыв» перед репризой[1]. И в самом конце пьесы лаконичная аккордовая кода звучит как принятое после долгого смутного беспокойства суровое, мужественное решение.

Если первые два музыкальных момента отличает некоторая расплывчатость, «недопроявленность» эмоций, то третья и четвертая пьесы цикла воплощают контраст созерцательности и действенности в сгущенных трагедийно-драматических тонах.

Музыкальный момент соч. 16 № 3, си минор, очень своеобразно развивает линию психологически насыщенной драматической лирики Чайковского, проникнутой траурными, реквиемными настроениями. Как известно, Рахманинов, написав сразу после кончины Чайковского Элегическое трио «Памяти великого художника», непосредственно продолжил традицию, созданную самим Чайковским в его Третьем струнном квартете (на смерть Ф. Лауба) и в трио «Памяти великого артиста» (на смерть Н. Г. Рубинштейна). Однако в отличие от этих произведений Чайковского, где элегические воспоминания воскрешают в памяти многогранный облик «великих артистов», Рахманинов в своем трио сделал акцент на

1 Подобно репризе Элегии соч. 3 № 1. здесь применено яркое сопоставление одноименного мажора и минора.
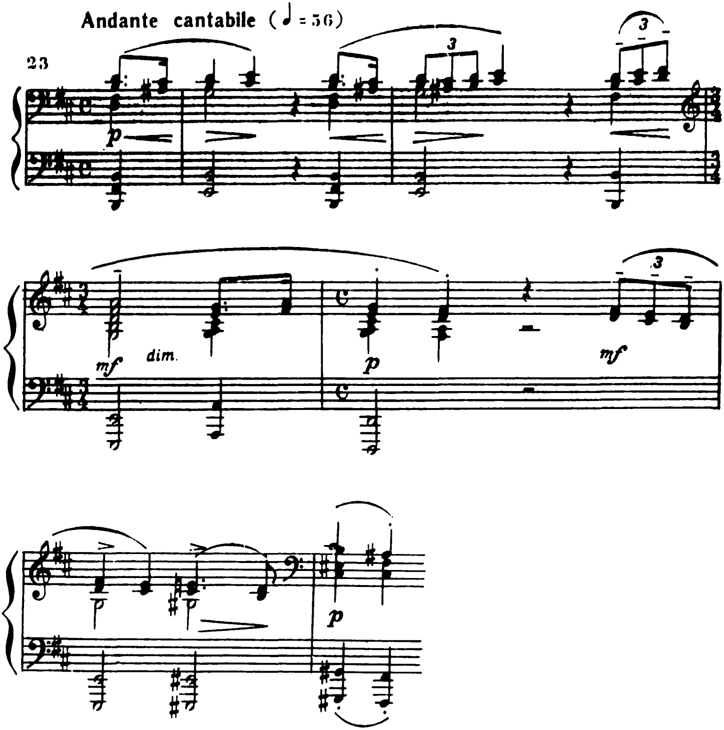
собственных лирико-трагедийных переживаниях. В этом смысле рахманиновское трио больше тяготеет к сгущенной лирической патетике финала Шестой симфонии Чайковского. Поэтому «просторная» циклическая форма трио Рахманинова, во многом идущая от трио Чайковского, оказалась недостаточно собранной, несколько рыхлой для воплощения подобного содержания.

Такого противоречия нет в Музыкальном моменте си минор, который связан еще более тесным родством со знаменитым финалом последней симфонии Чайковского и по содержанию, и по лаконичной концентрированности формы (и даже — по тональности). Вместе с тем родство далеко здесь от однотипности содержания. Скромный по масштабам Музыкальный момент не претендует на то, чтобы, подобно финалу симфонии, подводить итог всей жизненной борьбе человека. В Музыкальном моменте си минор развивается единый скорбный лирический образ, не оттененный даже слабым проблеском светлых воспоминаний. Тем не менее произведение насыщено внутренней, подлинно трагической борьбой, той, о которой В. Г. Белинский говорил, что она заставляет «гордиться достоинством человеческой природы»[1]. Ибо неумолчная, остро ранящая душу скорбь все время стоически сдерживается суровой, горделивой волей.

Воплощению этого внешне единого, внутренне же остро противоречивого настроения подчинена в пьесе вся совокупность выразительных средств. Главным средоточием их является беспредельная в своем развитии мелодия, очень длительно, напряженно-замедленно развертывающаяся из краткой попевки, составляющей ее интонационное «ядро»:

---

[1] В. Г. Белинский. Собрание сочинений в 3 томах, т. I. М., 1948, стр. 480.



В этой мелодии поражает тесное сосуществование экспрессивных возгласов, в кульминациях доходящих до исступленных рыданий, — и строгой плавности, тягучей распевности интонаций; необъятной широты общего мелодического дыхания — и частых пауз-вздохов; свободной асимметричности мелодической линии — и строго

дисциплинирующих ее волевых кадансов[1]. И все эти противоречивые элементы не только противопоставляются по знакомому нам принципу конфликтного сопряжения, но, кроме того, переплетаются в сложном, комплексном взаимодействии.

Особую же впечатляющую силу придает насыщенной мелодической драматургии пьесы глубокая почвенность всех ее основных компонентов, ведущих свое происхождение из самой гущи русской — либо симфонизированной оперно-романсовой[2], либо песенно-эпической — интонационной сферы.

Последняя представлена через жанровую призму русского хорового заупокойного пения. Фактура Музыкального момента си минор, складывающаяся из удвоенной в терцию мелодии[3] и строгого аккордового сопровождения, по плавности и компактности голосоведения, по преимущественно низкой тесситуре является не столько фортепианной, сколько хоровой, a cappella[4]. Сквозь пение «хора» слышатся также отдельные отзвуки тяжелой поступи траурного шествия, мрачные общие контуры которого вдруг угрожающе вырисовываются в одном из эпизодов пьесы (в начале репри-

---

[1] В большинстве этих кадансов концентрируются острые хроматические ладово-гармонические тяготения звуков, в то время как в остальном изложении преобладает мягкая диатоника и плагальность.

[2] Интересно, в частности, родство, а то и тождество отдельных характерных романсных оборотов этой мелодии с оборотами, входящими в первую тему медленной части Пятой симфонии Чайковского.

[3] В начале репризы эта терция обращается в сексту, и, таким образом, верхним мелодическим голосом становится на время второй, дублирующий.

[4] Такой тип «хоровой» фактуры впоследствии нередко находил отражение в оркестровых партитурах Рахманинова, в частности во многих разделах его симфоний и концертов.

зы, где появляется очень выразительное мерное движение басового голоса, дублированное в октаву в предельно низком регистре). Дважды — перед репризой и в самых последних тактах пьесы — хоровое звучание оттеняется возгласами одинокого голоса, которому, однако, приходится слиться с заключительным аккордовым кадансом, заставить замереть «сердца немолчные жалобы».

Мелодические обороты русского заупокойного пения Рахманинов использовал здесь совершенно оригинально, совсем иначе, в частности, чем Чайковский. Для последнего было характерным вводить их в свои лирико-драматические полотна в виде эпизодических цитат, в качестве образно-драматургического вторжения извне, до предела вскрывающего остроту тяжелых психологических переживаний человека (вспомним заупокойную псалмодию в медленной части Третьего квартета, панихидное пение в 5-й картине «Пиковой дамы», «Со святыми упокой» в разработке первой части Шестой симфонии).

Молодой Рахманинов отдал дань этому методу[1], вскоре перейдя, однако, к совсем иному, ярко представленному в Музыкальном моменте си минор. Интонации панихидных напевов здесь не цитируются, а сложно сплавляются с экспрессивно-романсовыми. Ибо композитору становится важен не только их прямой жанровый, траурно-скорбный смысл, но еще более — их глубокие, вековые народно-эпические песенные свойства, в которых он находит мощный сдерживающий противовес обостряющимся лирико-драматическим эмоциям. В данном

[1] Так, в конце рахманиновского Элегического трио соч. 9 цитируется тот же панихидный напев, что и в 5-й картине «Пиковой дамы».

отношении эта небольшая пьеса, с ее высокообобщенным раскрытием конкретного образного аспекта[1], оказалась очень показательным звеном в сложном процессе формирования оригинальных черт зрелого стиля Рахманинова.

Музыкальный момент си минор представляет собой лирико-трагедийную кульминацию цикла, после которой происходит решительный перелом в развитии его образного содержания. Суровый, сумрачный колорит еще преобладает в непосредственно следующем далее Музыкальном моменте ми минор (соч. 16 № 4). Но изливающаяся здесь бурным потоком активная, действенная энергия сулит уже надежду на просветление жизненных горизонтов.

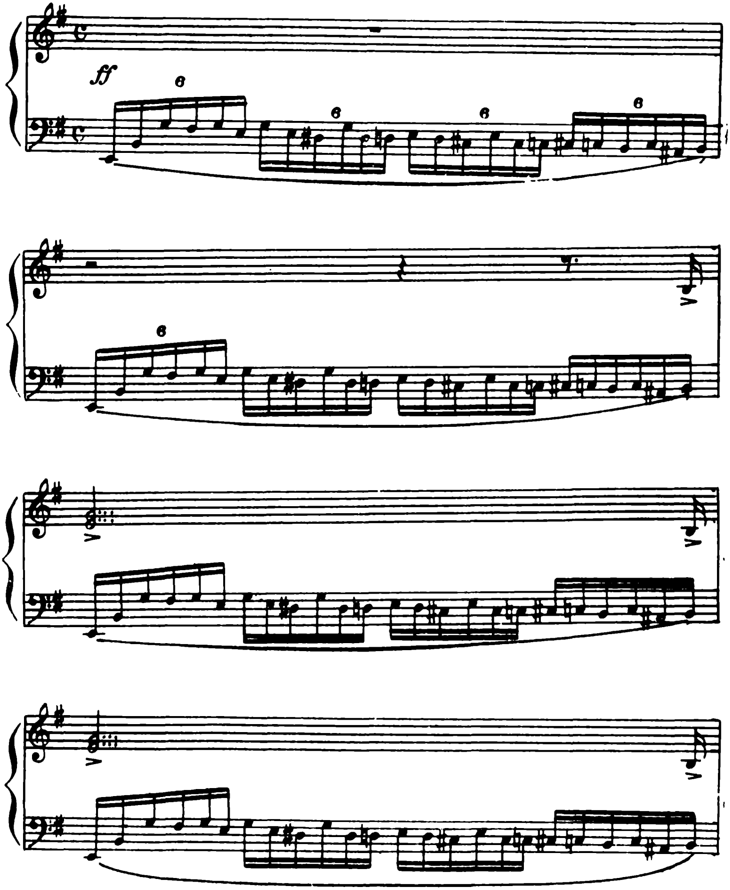
В пьесе главенствует образ неистово бушующей стихии, основным воплощением которой являются неуемно бурлящие «фоновые» фигурации, напоминающие крутые волны с яростно пенящимися гребешками. Здесь сконцентрированы характерные интонации, из которых складываются лапидарные мелодические темы — суровый, но страстный мужественный призыв[2] и со смелой прямотой проведенные плавные нисходящие линии, как бы широким жестом указывающие на красоту окружающих привольных просторов:
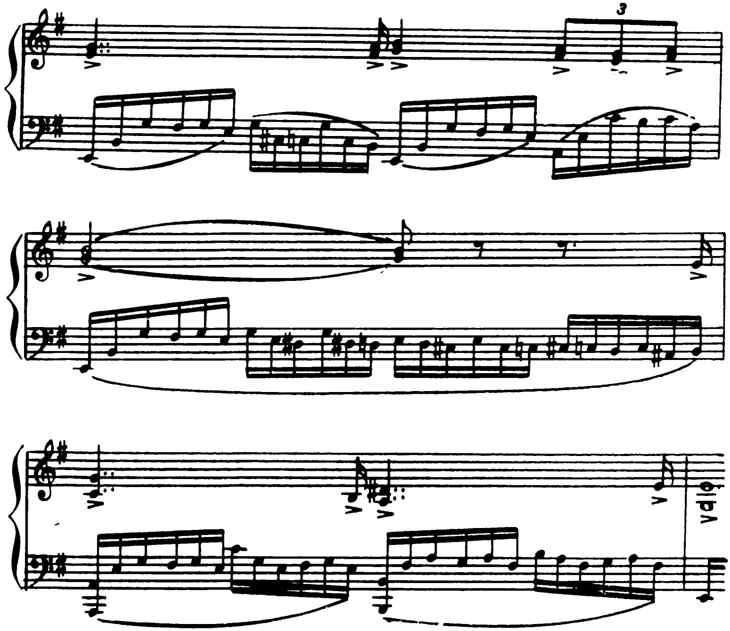
---

[1] По всей вероятности, в возникновении Музыкального момента си минор сыграли роль близкие по времени острые жизненные впечатления. 4 сентября 1896 г. скончался 23-летний двоюродный брат Рахманинова, его ровесник Саша Сатин, с которым молодого музыканта связывала близость не только родственных отношений, но и духовных интересов (см. стр. 27). Рахманинов в числе других родных сопровождал прах покойного при перевозке из Москвы в Ивановку.

[2] Тесное родство этой основной мелодической темы с фигуративным фоном становится еще более очевидным в динамической репризе пьесы.

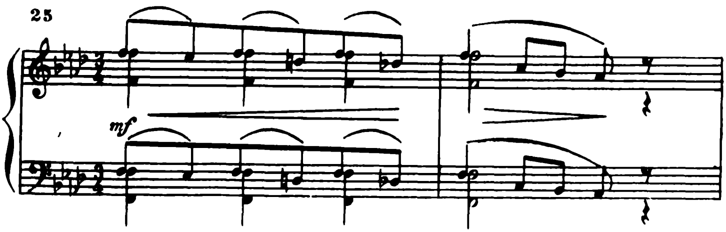
24 **Presto** (♩ = 104)





Написанный с большим виртуозным размахом, Музыкальный момент ми минор требует при исполнении и огромного эмоционального накала, и чрезвычайной артистической выдержки. Вместе с ре-диез-минорным этюдом Скрябина он достойно продолжает традицию, созданную лучшими драматическими романтическими этюдами, прежде всего — знаменитыми «революционными» шопеновскими. Произведения Скрябина и Рахманинова напоены мятежным духом своего времени, представляя собой своеобразную музыкальную аналогию революционно-романтическим «буревестническим» настроениям молодого Горького. Конкретное осмысление этих на-

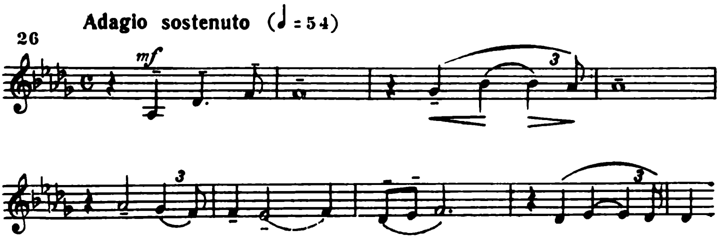
строений было, разумеется, делом большой сложности для обоих композиторов. Так, почти «ровесник» Музыкального момента ми минор — рахманиновский романс «Пора» (соч. 14 № 12) тоже исполнен гневно-протестующего пафоса. Однако, отвлеченно-этический текст С. Надсона послужил материалом для возникновения чрезмерно пафосного, декларативного произведения. В своей же инструментальной пьесе Рахманинов оказался более образно-конкретным, опять найдя опору бурной романтической патетике в прочных национально-почвенных связях. Ибо основа главной, фигурационной темы Музыкального момента ми минор — смело динамизированные интонации, составляющие одну из характернейших стилистических черт старинного русского лиро-эпического мелоса (плавно-постепенные отталкивания звуков от единого исходного упора [1]). Не случайно такой тип интонаций был замечательно использован Мусоргским для выражения и народного плача, и народного гнева в «Борисе Годунове»:



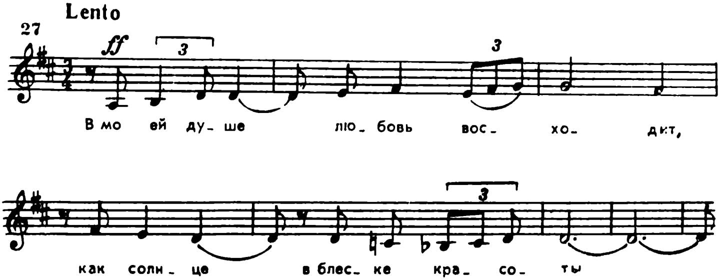
[1] Этот мелодический принцип лежит также в основе первой фразы знаменитого западноевропейского средневекового напева «Dies irae («День гнева»), имеющего глубокие народные корни. Впоследствии Рахманинов очень заинтересовался этим напевом и не раз вводил его в свои произведения.

После сильнейшего трагедийно-драматического напряжения в последних двух Музыкальных моментах воцаряется мир радостно-упоенных эмоций.

В светлой созерцательной лирике Музыкального момента ре-бемоль мажор (соч. 16 № 5) появляется новое образное качество, знаменательное для становления зрелого рахманиновского стиля. Мелодическая драматургия строится здесь на знакомой основе «порыв — торможение». Но первый теперь становится смело-восторженным (быстрый взлет к кульминации), а второй — томно-упоенным, как бы длительно изживающим всю полноту страстных эмоций (долгий замедленно-извилистый спад мелодии):



Это — первый образец оригинально-рахманиновских лирических дифирамбов, которые впоследствии вошли в число главных, ярко впечатляющих образов Второго и Третьего фортепианных концертов. Истоки их уходят в глубь щедрой почвы русской ориентальной, «ратмировской» лирики, прежде всего вокальной. Прямое тому подтверждение — созданные Рахманиновым чуть ранее этой пьесы образно близкие ориентальные романсы — «Она, как полдень, хороша» и «В моей душе» (соч. 14, №№ 9—10). С последним из них имеется даже ясное тематическое родство:

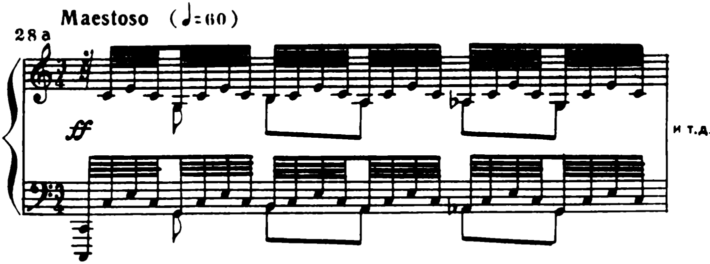


Однако по сравнению с этими вокальными дифирамбами в своих инструментальных композитор, чем дальше, тем тщательнее убирает внешние ориентализмы, глубже, органичнее воссоединяя восточные песенно-распевные качества с русскими.

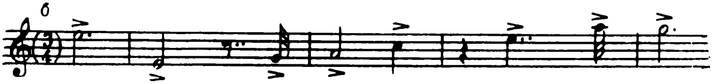
Что же касается жанровой стороны, то в Музыкальном моменте ре-бемоль мажор сохранена значительная связь с романсным типом изложения. Бархатистый, сочный «голос» (почти все время удвоенный в терцию) поет свою страстную мелодию на фоне баркарольного триольного сопровождения. Оно словно живописует почти застылую, непроницаемую водную гладь, которая под конец представляется еще более величавой благодаря возникающим в далекой вышине отголоскам любовной песни.

Вслед за «сольным» любовно-лирическим дифирамбом в качестве финала всего цикла звучит стихийно-массовый восторженно-торжественный гимн — Музыкальный момент до мажор (соч. 16 № 6). В отличие от своего несомненного родственника и ровесника, знаменитого романса «Весенние воды» (соч. 14 № 11), эта пьеса воссоздает образ не устремляющихся вперед вешних потоков, которые «бегут и будят сонный брег», а еще бушующего, но уже разлившегося, все затопившего половодья:

28 а



б



Композитор даже слишком увлекся здесь живописно-изобразительными бурлящими фоновыми фигурациями, интонационно яркими, но не столь насыщенными, как в Музыкальном моменте ми минор. На изобильные пласты этих фигураций, опирающиеся на мощные колонны басов, метрически свободно накладывается ликующая фанфарно-гимническая мелодия, провозглашающая, что «весна уже пришла». В среднем разделе пьесы, где благодаря красочным сопоставлениям гармоний ощущается новый образный оттенок — опьянение красотой, весенним воздухом, эта тема превращается в томные зовы. Пробиваясь сквозь толщу фигураций, они снова перерастают в восторженные призывы, и затем возобновляется грандиозный «гимн половодью». Хотя этому гимну и недостает песенной распевности и рельефной собранности, его общий размах и эмоциональный тон уже намечают черты возбужденно-ликующих апофеозов, венчающих Второй и Третий фортепианные концерты.

Итак, после создания сгущенно-трагедийной, «затененной» по колориту Первой симфонии Рахманинов в своих новых произведениях, романсах соч. 14 и — особенно целеустремленно — в цикле Музыкальных моментов соч. 16, начал с напряженным упорством прокладывать путь «от мрака к свету» и уже достиг первых ярких, оригинальных результатов. Вскоре путь этот был резко оборван острым творческим кризисом. Но когда через три года композитор преодолел его, он с прежним упорством и с новыми окрепшими силами вернулся к достижению поставленной большой цели.

Одной из основных задач оказалось тогда мощное утверждение уже завоеванных однажды образов света, счастья. Именно этой задаче и был посвящен следующий, 17-й рахманиновский опус — Вторая сюита для двух фортепиано, сочинявшаяся с декабря 1900 по апрель 1901 годов. Все четыре части сюиты отличаются переливающимся через край жизнерадостным образным полнокровием, воплощенным с симфоническим размахом и насыщенностью. Этому органично подчиняется блестящее виртуозное мастерство изложения для 2 фортепиано, в котором при всей его щедрости преодолены фактурные живописно-изобразительные излишества Первой сюиты.

Последние, пожалуй, слегка дают о себе знать лишь в светло-мечтательной лирике третьей части — «Романса» ля-бемоль мажор. По своей образной сути он напоминает еще «не отжатый» эскиз к возникшему через год известному рахманиновскому романсу «Мелодия» соч. 21 № 3 («Я б умереть хотел на крыльях упоенья», на текст С. Надсона).

Монументальная, написанная крупным мазком, но стройно-пропорциональная Интродукция (до мажор,

Alla marcia) неотделима от традиции русского «славящего» гимна-марша, созданной Глинкой. Оригинальность же обеих основных тем Интродукции заключается в смелом усилении русской протяжно-песенной широты мелодического дыхания, отлично уживающейся с маршевой напористостью.

Несущийся в стремительном темпе соль-мажорный Вальс (вторая часть сюиты) с динамичной, вихрящейся исходной и глубоко почвенными распевными «средними» темами является своеобразным русским Вальсом-скерцо симфонического плана.

Сюиту заканчивает искрометная Тарантелла до минор[1]. По ремарке Рахманинова, главная тема ее заимствована из сборника итальянских песен. Интерес же к самому жанру, очевидно, связан с живыми впечатлениями — с длительным пребыванием композитора в Италии летом 1900 года.

Впервые взяв народную «иноплеменную» тему, Рахманинов разработал ее в традициях отечественной классики, всегда чутко осваивавшей «чужое». Интересно, что одна из современниц, слышавшая эту пьесу в исполнении Рахманинова и Зилоти (ее первых интерпретаторов), пишет: «Играли они оба очень по-русски, всемерно развивая и углубляя каждую мелодию; а вместе с тем они играли настоящую вихревую итальянскую тарантеллу»[2].

Свое, рахманиновское, в Тарантелле можно хорошо ощутить, обратив внимание на то, как родственны ей стремительные вьющиеся триоли в главной теме финала

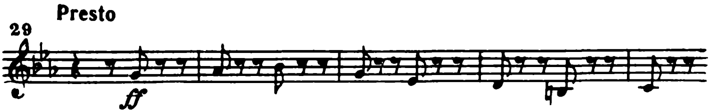
---

[1] В совокупности всех остальных выразительных средств минорный лад воспринимается здесь не как омрачающий, а как динамизирующий фактор. Возвращение же к тональности «до» способствует общей цельности сюитного цикла.

[2] Воспоминания о Рахманинове, т. II. Музгиз, М., 1960, стр. 123.

Второго фортепианного концерта (сочиненного несколькими месяцами ранее).

Но еще важнее указать на сжато-импульсивную природу самой темы Тарантеллы, привлекшей внимание Рахманинова. Она состоит всего из восьми звуков, образующих удивительно упругую «пружину», способную к длительному энергичному действию:



Если приверженность Рахманинова к сжатым, афористическим темам ярко определилась еще в до-диез-минорной Прелюдии, то на пороге 1900-х годов одним из характернейших признаков окончательного формирования его зрелого стиля оказалось насыщение музыкальной ткани еще более энергичными и напряженными, ритмически действенными импульсами.

IV. ПЕРВАЯ СЕРИЯ ПРЕЛЮДИЙ

В апреле 1901 года, чуть позже Второй сюиты, Рахманинов закончил Второй фортепианный концерт. В этом шедевре он раскрыл животрепещущую для своего времени тему «от мрака к свету» в единой и многогранной, достигшей классической гармоничности системе глубоко почвенных лиро-эпико-драматических образов. Подобно ослепительной вершине, открывшейся за трудным перевалом, Второй концерт возглавил новый, центральный период творчества композитора, отмеченный полной художественной зрелостью.

В числе произведений, группирующихся вокруг Второго концерта, одно из первых мест заняли широко популярные 10 фортепианных Прелюдий соч. 23 [1]. В концертной практике эти весьма условно названные пьесы [2] исполняются, как правило, либо порознь, либо свободно выбранными группами — по традиции, начатой самим их

[1] 23-й опус был завершен в 1903 году, однако на рукописи Прелюдии соль минор (№ 5) стоит дата «1901». Возможно, что ряд Прелюдий возник в 1902 году.

[2] От наиболее распространенного типа романтических прелюдий XIX века, кратко фиксирующих какое-нибудь единое душевное настроение, большинство этих пьес очень разнится и значительностью масштабов, и интенсивностью образного развития.

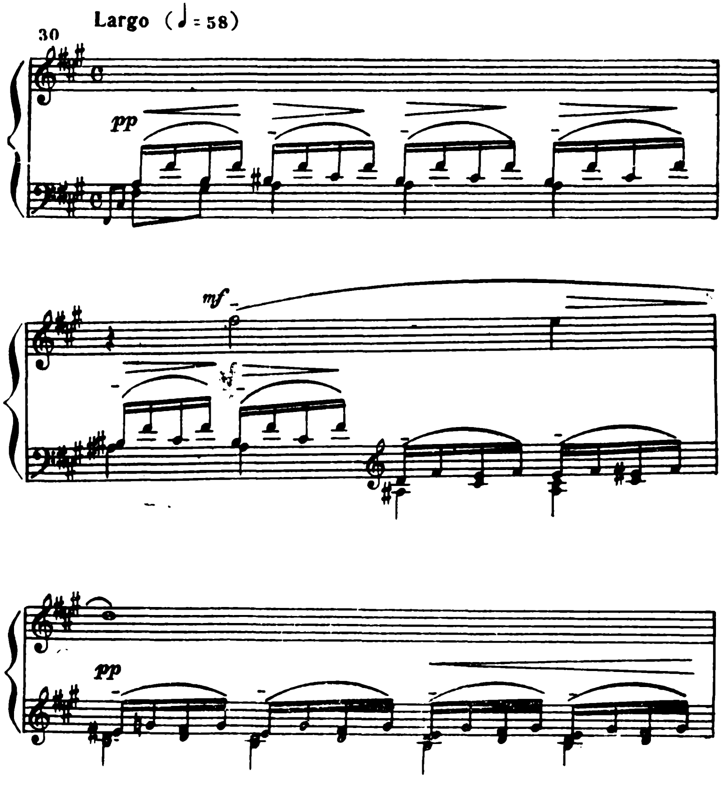
автором. Они явно не были задуманы как единый цикл. Тем не менее Рахманинов расположил их не в случайном порядке, а опять в несомненной связи с принципом «от мрака к свету». Пять драматических (минорных) прелюдий чередуются с пятью светлокрасочными (мажорными). При этом острый образный контраст, особенно подчеркнутый внутри первых «пар», несколько сглаживается в последних — за счет определенного смягчения драматического напряжения в минорных прелюдиях.

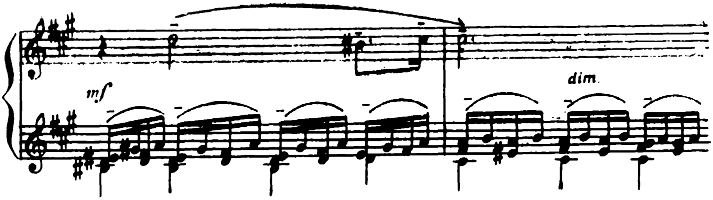
Нелегко найти более резкий контраст душевных настроений, чем тот, который представлен первой парой Прелюдий (№ 1, фа-диез минор, и № 2, си-бемоль мажор).

В Прелюдии фа-диез минор образ душевного одиночества раскрывается не в типичном для Рахманинова остродраматическом, а в лирико-созерцательном, «пейзажном» плане (в 1900-е годы обычно связанном у композитора со светлым мироощущением). Дальняя родственница Прелюдии — сумрачная тема одинокого Утеса, открывающая одноименную юношескую симфоническую картину Рахманинова, — образ по понятным причинам гораздо более романтизированный и монументальный.

Особенно же родствен фа-диез-минорной Прелюдии один из самых поэтичных и оригинальных рахманиновских романсов — «Ночь печальна» (соч. 26 № 12, на слова И. Бунина, 1906). Но у «лирического героя» романса с самого начала «в сердце много грусти и любви». Картина «глухой степи безмолвной» с одиноко мерцающим вдалеке огоньком не только сливается с его душевной печалью, но и смягчает, сдерживает ее. В отличие от этого, в Прелюдии поначалу царит сковывающая все остальные чувства тоска, глубочайшая меланхолия. Замедленная, безнадежно никнущая мелодия насыщена

горестными речитациями и расчленена тяжкими вздохами-паузами. Чуть колышущиеся хроматизированные фигурации сопровождения ассоциируются с жалобным шуршанием мертвой осенней листвы:



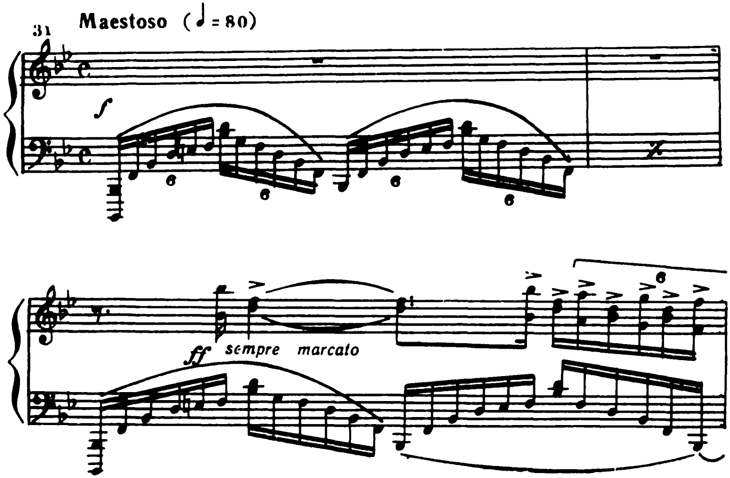


Но вот — на вырвавшийся громкий возглас отвечает гулкое эхо, и в напряженной перекличке с его мрачными раскатами душа изливает вовне хоть часть затопившей ее скорби. В момент кульминации переклички смелее, «живее» становится «шум листвы». Но все стихает, возвращается горестная скованность. Однако в краткой репризе из основной мелодии исчезают паузы-вздохи, и затем, в коде, звучит новая тема-вывод. Исполненная уже смягчившейся грустью, она, вместе с выразительным «вторым голосом», делается близкой русским народно-песенным напевам. Просветляются и рассеиваются по широкому пространству фоновые фигурации. Эта кода-вывод уже совсем сродни по настроению началу романса «Ночь печальна». Таким образом, фортепианная пьеса соч. 23 № 1 действительно является своего рода прелюдией к этой жемчужине рахманиновской вокальной лирики.

Прелюдия си-бемоль мажор разительно противоположна своей предшественнице. Это монументальная картина стихийного массового ликования, властно и бесповоротно вовлекающего всех и каждого в свой радостный водоворот. Здесь унаследованы основные образные черты Музыкального момента до мажор, соч. 16 № 6, но они стали заметно зрелее, в них больше собранности, целеустремленности, почвенной конкретности. Так, в среднем эпизоде Прелюдии, как соответственно и в Музыкальном

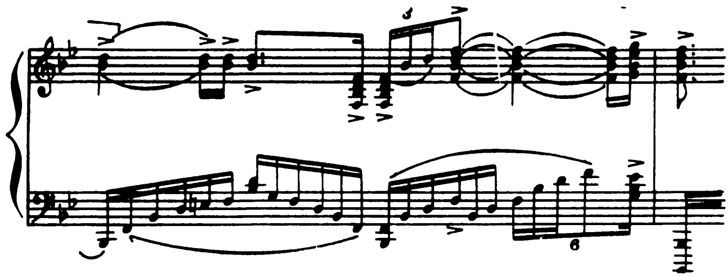
моменте, «идет-гудет зеленый шум, весенний шум»[1]. Но сквозь переливающиеся гармоническими красками фоновые фигурации звучит теперь раздольная песенная мелодия с мягкими изгибами и «воздушными» концовками-поворотами. В них тонко запечатлено дыхание русской весны «с ее колдовскими ароматами, вкрадчивыми чарами»[2].

В основной же теме Прелюдии, звучащей в ее крайних разделах, органично слились смело-импульсивные фанфары (квартовые, трезвучные ходы с терцовыми и октавными удвоениями) и типичные русские песенно-эпические попевки (так называемые трихордные):



[1] Ключевая фраза текста в кантате Рахманинова «Весна» (на слова Н. А. Некрасова), написанной в 1902 году.

[2] А. И. Куприн. Собрание сочинений, т. V. ГИХЛ, М., 1958, стр. 335.



Эти характерные попевки, насыщающие всю массивную музыкальную ткань Прелюдии, были подслушаны композитором и в русской песне, и в русском колокольном звоне. В основной теме пьесы со звонкими фанфарами сплавился воедино мажорный вариант тех «четырех серебряных нот», которые еще ребенком уловил Рахманинов в «пении» новгородских колоколов. Оттого-то этой теме так привольно в атмосфере праздничных колокольных звонов, которой напоена вся Прелюдия — начиная от гулких ударов басов в фоновых фигурациях, открывающих пьесу, и кончая рассыпчатым, «мелким» трезвоном в ее коде. Здесь нельзя не вспомнить слов самого Рахманинова: «Если я в своих сочинениях с успехом заставил вибрировать колокола в лад человеческим эмоциям, то этим я во многом обязан тому, что значительная часть моей жизни была прожита среди звучания московских колоколов»[1]. И тут же нельзя не восхититься верностью художественного чутья В. В. Стасова, воскликнувшего после прослушивания Прелюдии си-бемоль мажор: «Не правда ли, Рахманинов очень свежий, светлый и плавный талант с новомосковским особенным

[1] S. Bertensson and J. Leyda. Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music. P. 184.

отпечатком, и звонит с новой колокольни, и колокола у него новые»[1].

Во второй паре Прелюдий, в отличие от первой, при всей контрастности нет такого резкого противопоставления камерного и монументального жанров. Это два крупных, примерно равных по своей масштабности полотна.
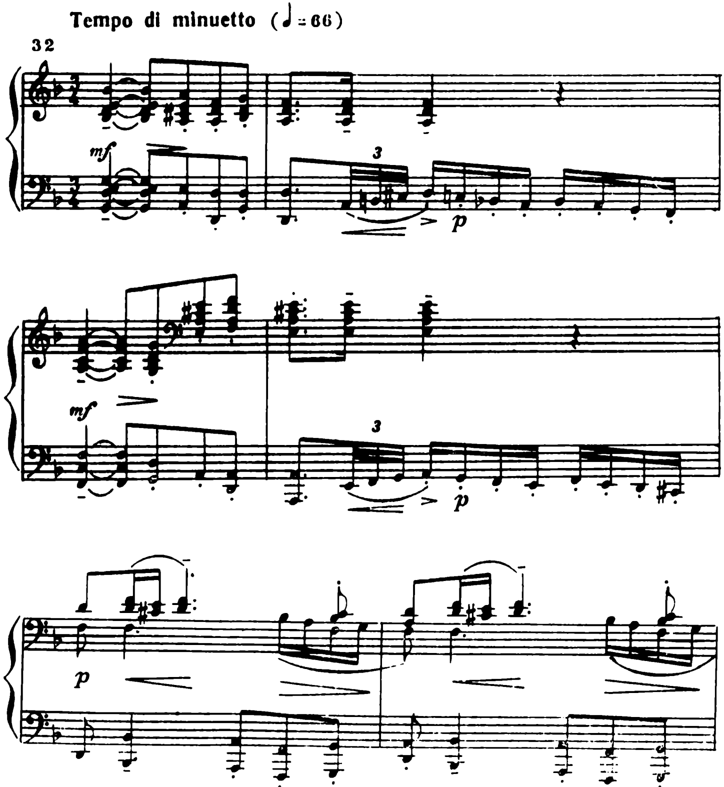
Прелюдия ре минор, соч 23 № 3, имеет авторское обозначение: «Tempo di minuetto». Действительно, в первом разделе пьесы использован ряд ритмических, метрических и структурных особенностей, идущих от этого старинного, французского по происхождению танца. Однако, как и когда-то в юношеском Гавоте, «иноплеменному» колориту принадлежит здесь весьма незначительная роль. Ибо сущность мелодико-тематического содержания Прелюдии с самого начала — глубоко русская. Сердцевину его составляет выявляющаяся сразу, в начальных звуках, суровая, нисходящая трихордная попевка, которая затем становится поистине вездесущей: ее бесчисленные варианты все время обнаруживаются то в основной мелодии, то в других пластах полифонически развитой фактуры пьесы. Налагая на мелодию, имеющую глубокую русскую народно-песенную основу, оковы «чужого», строго-подтянутого танцевального ритма, композитор достигает своеобразной выразительности.

Элементы менуэта в Прелюдии ре минор приобретают смысл старинного барского, с французским привкусом благочиния, служащего только внешней оболочкой, под которой глухо бродят какие-то подспудные силы. Они время от времени выдают свою сущность, прорываясь в виде угрожающих остро-импульсивных «наскоков» (см. партию левой руки во 2-м такте примера № 32),

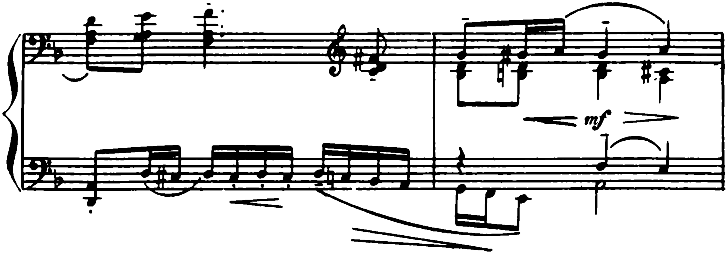
[1] Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II. Музгиз, М., 1954, стр. 296.

которые у Б. В. Асафьева при слушании музыки Рахманинова в авторском исполнении вызывали образ «бетховенских когтей», «бетховенской страстности и львиности»[1]:

32



[1] Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II. Музгиз, М., 1954, стр. 266.

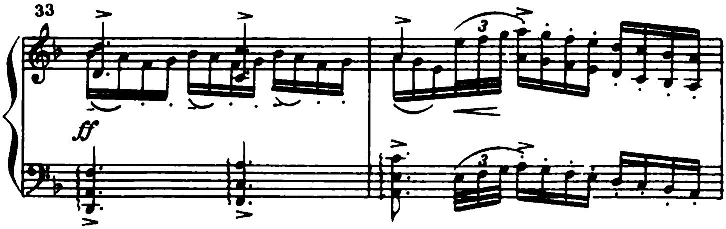


Неудивительно поэтому, что менуэтная тема Прелюдии (начинающаяся не по примеру своих жанровых предков с диссонирующего аккорда) отличается властной, но одновременно тревожно-настороженной поступью. А в первых звуках среднего раздела пьесы властность граничит уже с отчаянием, со смятением (несмотря на то, что здесь снова — в который уж раз — возвращается все та же трихордная попевка).

Все менуэтное благочиние рушится, уступая место сначала жалобной, а затем активизирующейся перекличке возбужденно перебивающих друг друга голосов. Они сливаются вскоре в тревожный, нарастающий набатный звон, в кульминации которого появляются знакомые нам импульсивные «наскоки». Только теперь это уже яростные «взрывы» гнева. Под непрестанный мелкий набатный трезвон с ними чередуются оглушительные аккорды «хора» больших колоколов[1]:

---

[1] Это опять пример «хоровой фортепианной инструментовки» — в смысле и тесситуры, и голосоведения, и самого сопоставления чистых трезвучий, окрашенных к тому же народно-песенным ладовым колоритом (в данном случае — колебание между натуральным ре минором и фригийским ля минором).



Этот колокольный хор с суровой мощью провозглашает основную мелодическую мысль-афоризм Прелюдии[1]. Сбросив менуэтную оболочку, она выпрямляется во весь свой богатырский рост. Перед нами — замечательный образец многозначительного, типично рахманиновского слияния воедино русского песенного и колокольного интонирования, которым не случайно отмечены многие узловые моменты в крупнейших инструментальных полотнах композитора — зрелых концертах и всех симфониях (начиная еще с Первой, ре-минорной).

Стремительно налетевший грозный шквал так же быстро уносится прочь, рассыпаясь в мелкие звоны, подавляя мятежные «взрывы». Вскоре его уже как будто и не бывало: возвращается прежняя менуэтная поступь. Но она появляется ненадолго и носит на себе глубокие следы промчавшейся бури. Вновь закованные в менуэтный ритм аккорды вдруг окрашиваются старинным ладово-гармоническим колоритом, начиная явственно напоминать о только что прозвучавшем грозном колокольном хоре.

---

[1] Тождество ритмического и родство мелодического рисунка невольно приводят здесь на память тему Прелюдии до-диез минор, столь же «вездесущую», но гораздо более прямолинейную в своем драматургическом развитии. Новые же мелодико-интонационные качества усиливают в Прелюдии ре минор русские эпические черты.

И вдруг в пространной коде Прелюдии открываются глубокие сумрачные дали. Глухо звучит во мгле одинокий колокол. Голоса, еще недавно сливавшиеся в мощный хор, расслаиваются по широкому пространству. Едва слышны, но по-прежнему настойчивы отголоски гневных «взрывов». Далее все сливается в прощальный звон колокольчиков. Когда он совсем замирает, унесясь в далекую тьму, в памяти еще раз оживает хоровое звучание главной темы-афоризма, и над широко развернувшейся эпико-драматической картиной опускается занавес...

Глубоко оригинальное произведение, Прелюдия ре минор кажется подчас ошеломляющей, чуть ли не «странной» — но только тем, кто недостаточно представляет себе рахманиновское творчество во всем его объеме. Ибо это сложное музыкальное полотно необходимо рассматривать и очень пристально, и в очень широкой перспективе. Тогда, например, «объявится» один из его скромных, по кровных предков — юношеская четырехручная фортепианная пьеса «Русская песня» (соч. 1 № 3, см. стр. 74), развивающая подлинный бурлацкий напев «Всю-то ночь мы темную». Разве не является сердцевиной этой замечательной мелодии такая же нисходящая трихордная попевка (с самого начала пьесы упорно подчеркиваемая Рахманиновым)? Разве в кульминации «Русской песни» она не перерастает так же в тревожный и грозный перезвон? Наконец, разве кода «Русской песни» (постепенно удаляющийся, расслаивающийся на отдельные голоса, но в последний момент вновь грозно объединяющийся хор) не есть явный эскиз к код ре-минорной Прелюдии?

Но, оглянувшись назад, следует посмотреть и вперед. Мы увидим тогда, что важные родовые черты Прелюдии унаследованы в одном из самых известных, вершинных созданий Рахманинова — Третьем фортепианном кон-

церте (кстати, тоже ре-минорном). Можно ли не ощутить общего образного и прямого мелодико-тематического родства Прелюдии с тревожным, настороженным начальным изложением темы побочной партии 1-й части концерта? И разве реприза-кода этой темы, заключающая грандиозное лиро-эпико-драматическое полотно всей 1-й части концерта, не представляет собой прямого потомка коды Прелюдии ре минор?

Эти сопоставления помогают оценить трудный путь композитора ко все более глубокому воплощению центральной темы своего творчества — темы Родины, его смелое стремление воссоединить вековые эпические образы с напряженным лирико-драматическим ощущением сложных современных судеб России.

*

Подобно тому, как в 1-й части Третьего фортепианного концерта исполненный сумрачного беспокойства вариант темы побочной партии сменяется светлым лирико-пейзажным, за трагедийной Прелюдией ре минор следует ре-мажорная (соч. 23 № 4), раскрывающая совершенно иную сторону многоликого образа Родины.

Среди фортепианных пьес Прелюдия ре мажор — самый первый и одновременно самый эпически величавый образец зрелой пейзажной лирики Рахманинова. Как-то В. В. Стасов, А. М. Горький и И. Е. Репин прослушали несколько Прелюдий соч. 23 в исполнении Б. В. Асафьева, и, по его словам, этими замечательными слушателями «в несомненной для них пышной талантливости композитора была отмечена черта всецело русских истоков его творчества и особенно наличие пейзажа, не живописно-изобразительного, а подслушанного в русском окружении чуткой душой музыканта. Горький сразу метко определил: «Как хорошо он (Рахманинов)

слышит тишину»... Сильное впечатление, помню, оставил ре-мажорный прелюд (ор. 23 № 4); «озеро в весеннем разливе, русское половодье» (Репин). Впоследствии, много раз слушая незабываемые музыкальные росписи Рахманинова, — исполнение им мелодий-далей в собственной музыке, — вспоминал я это определение. Но при этом воображение добавляло образ могучей, плавно и глубоко, ритмично, медленно реющей над водной спокойной стихией птицы»[1].

Действительно, Прелюдия ре мажор представляется еще одним рахманиновским воплощением русского половодья; только не бурлящего, а тихого, восхищающего своей безбрежной широтой. Пронизанная песенными русскими интонациями мелодия разворачивается очень медленно и плавно, но с неуклонной ритмической мерностью, которая как бы все время манит за собой. Будто слушая раздольную песню, мы одновременно следим за все расширяющимися кругами, описываемыми реющей над водой птицей:
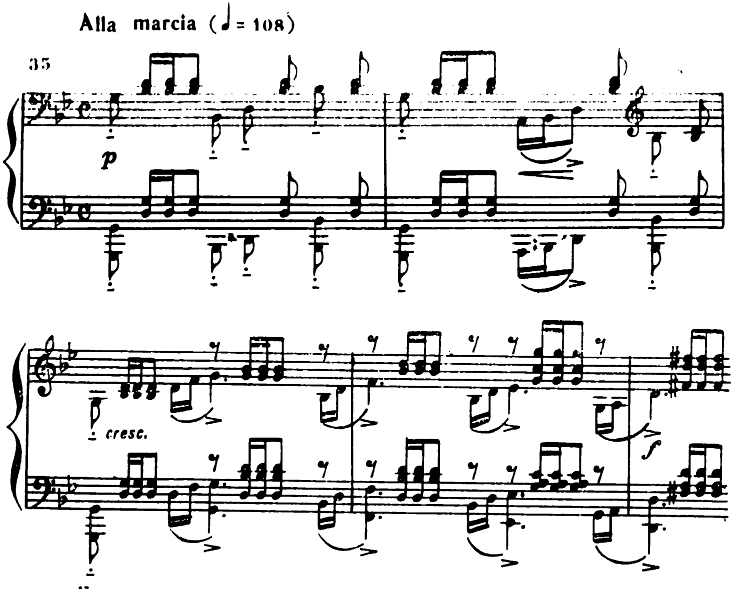


Затем «взмахи крыльев» становятся энергичнее. В несколько приемов достигается захватывающая дух высота, душа переполняется сладкими восторженными чувствами. И тогда водная гладь представляется взору еще более широко раскинувшейся, раздвинувшей свои горизонты. Песня подхватывается теперь мощнее, а где-то в вышине в ответ ей звенит тихий отголосок, эхо.

[1] Воспоминания о Рахманинове, т. I. Музгиз, М., 1961, стр. 358—359.

Итак, в Прелюдии ре мажор образ русского раздолья возникает прежде всего благодаря оригинально развитой мелодии-песне, «мелодии-дали». Но ей в помощь выступает также все остальное изложение. Поначалу может показаться, что оно сводится к мягко звучащим широким гармоническим фигурациям сопровождения, характерным для романтических ноктюрнов, баркарол. Но Рахманинов своеобразно мелодизирует эти фигурации, гибко сочетая гармонический склад с песенно-подголосочным. Уже при втором проведении основной темы Прелюдии к ней сверху присоединяется мягко стелющийся мелодико-фигурационный подголосок, который затем естественно переливается в басовые гармонические фигурации. Так обобщенно-романтический фигурационный фон превратился в зрелом творчестве Рахманинова в важное средство воплощения русского лирического музыкального пейзажа.

*

Причина выдающейся популярности Прелюдии соль минор (соч. 23 № 5), соперничающей в этом смысле с Прелюдией до-диез минор, объясняется, казалось бы, более просто. Согласно авторскому указанию, эта пьеса написана «в духе марша», то есть опирается на один из самых демократических массовых музыкальных жанров. Однако наибольшей популярностью обычно пользуются марши с яркой мелодией-песней. В маршевых же разделах рахманиновской Прелюдии отсутствует протяженная, целостная мелодия. Композитор использовал здесь в первую очередь типичный маршевый «фундамент» — опорные басовые унисоны (попадающие преимущественно на сильные доли такта) и ответные, «подчиненные», «украшающие» аккорды (на метрически слабых долях):

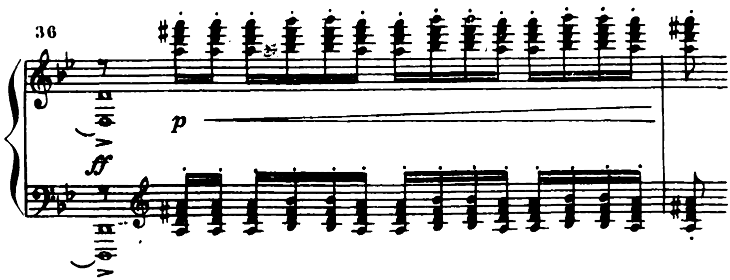


Но силой своего художественного дара Рахманинов как бы высвободил большие образные возможности, потенциально скрытые в этой стандартной аккомпанементной формуле и замечательно насытил ее изнутри. Прямые, «мобилизующие» свойства маршевой формулы композитор усилил вплоть до грозного стального натиска. А сочетание ее простейших элементов доводится в Прелюдии до уровня характерного рахманиновского «контрастного сопряжения» двух образных начал — сурово-героического, повелевающего и вторящего, восторженно-славословящего.

Сперва раскрывает свою сущность сурово-героическое начало. «Мне всегда бывало жутко от исполнения Рах-

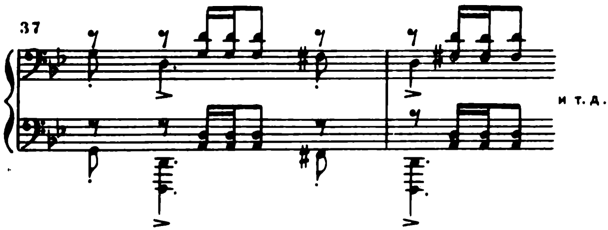
маниновым этой Прелюдии, — вспоминает З. А. Прибыткова. — Начинал он тихо, угрожающе тихо... Потом crescendo нарастало с такой чудовищной силой, что казалось — лавина грозных звуков обрушивалась на вас с мощью и гневом... Как прорвавшаяся плотина»[1]. «Лавина звуков» нарастает в Прелюдии соль минор с такой мощью не только благодаря динамическому нюансу. В грозной поступи басов исподволь вырисовываются краткие, однако многозначительные мелодические ходы — как бы смелые рывки вперед, постепенно, но неуклонно набирающие силу. Они основаны на типично русских трихордных попевках, столь знакомых нам и по эпико-героической Прелюдии си-бемоль мажор, и по эпико-драматической ре-минорной (см. пример № 35, такт 2 и далее).

В средней части маршевого раздела вторящие аккорды становятся пышнее, «наряднее». Вся звучность делается звонче, «фанфарнее». В результате достигается ярко впечатляющая кульминация, в которой в ответ на самый смелый волевой рывок изливается целая тирада, как бы захлебывающаяся от восторга и возбуждения:

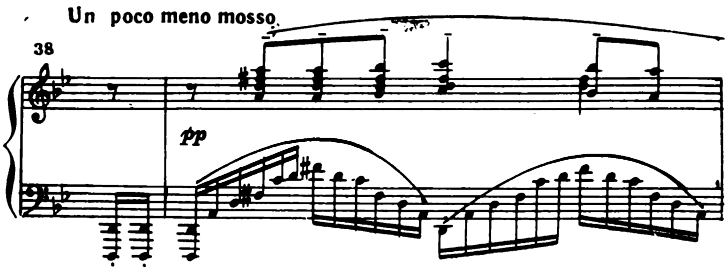


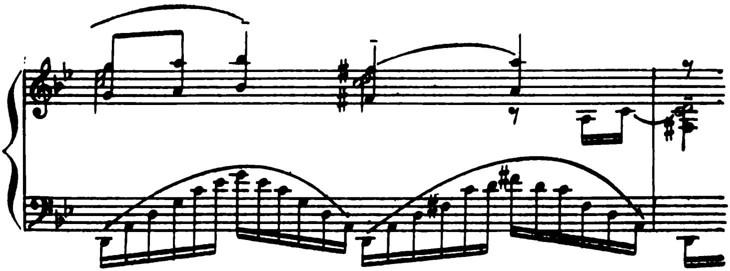
[1] Воспоминания о Рахманинове, т. II. Музгиз, М., 1961, стр. 73.

Затем шествие, приняв свой первоначальный суровый облик, постепенно удаляется. При этом его поступь превращается в характерную ритмическую пульсацию, являющуюся чутко-настороженным «подтекстом музыкального действия» во многих зрелых произведениях Рахманинова, в частности во Втором и Третьем фортепианных концертах:



Когда же «биение пульса» теряет свою напряженность, внимание переключается в совершенно иную плоскость. Из возбужденных, восторженных интонаций, прорвавшихся однажды в кульминации (см. пример № 36), в центральном разделе Прелюдии рождается светлая лирическая мелодия, полная радостного упоения, страстной истомы:





Теперь этому лирическому дифирамбу изредка вторят тихие отголоски прежних грозных рывков, а затем расцветает второй, дуэтный мелодический голос.

Но вот исподволь подкрадывается настороженная ритмическая пульсация, вновь перевоплощающаяся в грозную маршевую поступь. Ее натиск делается еще напряженнее, однако, соответственно, сильнее «рвутся из оков» восторженно-возбужденные чувства. И после того как дуновение ветра уносит вдаль последние отзвуки маршевой поступи, в памяти надолго остается образ смелого натиска великих грозных сил, от которого неотделимо страстное ликование, радостная вера в победу света, счастья.

Прелюдия соль минор, созданная в первый год XX века, в год завершения Второго фортепианного концерта (1901), является его своеобразной квинтэссенцией. Особенно родственна она финалу концерта, подводящему итог обеим основным образным сферам всего произведения — действенно-драматической (в которой важная роль принадлежит маршевым ритмам[1]) и упоенно-лирической, восторженно-дифирамбической. Кроме того,

[1] Так, маршевые ритмы органично входят в основной образ 1-й части (главную партию) и пронизывают начало финала концерта.

очень роднит Прелюдию с финалом концерта обилие острых скерцозных элементов, воплощающих бьющую через край энергию, «игру грозных сил» (таковы, например, яркие ритмические «нарушения», иногда «сбивающие» на миг четкую маршевую поступь Прелюдии).

По особой многозначительности содержания, по оригинальной, на редкость концентрированной образно-тематической драматургии Прелюдию соль минор нельзя не признать прямым потомком Прелюдии до-диез минор. Только это своеобразный эпиграф-афоризм уже к зрелому творчеству композитора. Здесь отразился новый тонус жизнеощущения, еще более напряженного, но и более светло-оптимистического, характеризуя которое Б. В. Асафьев писал: «Рахманинов совсем особенно понимал предгрозовые настроения и бурлящие ритмы русской современности: не разрушение и хаос слышались ему, а предчувствие великих созидательных сил, возникающих из недр народных»[1].

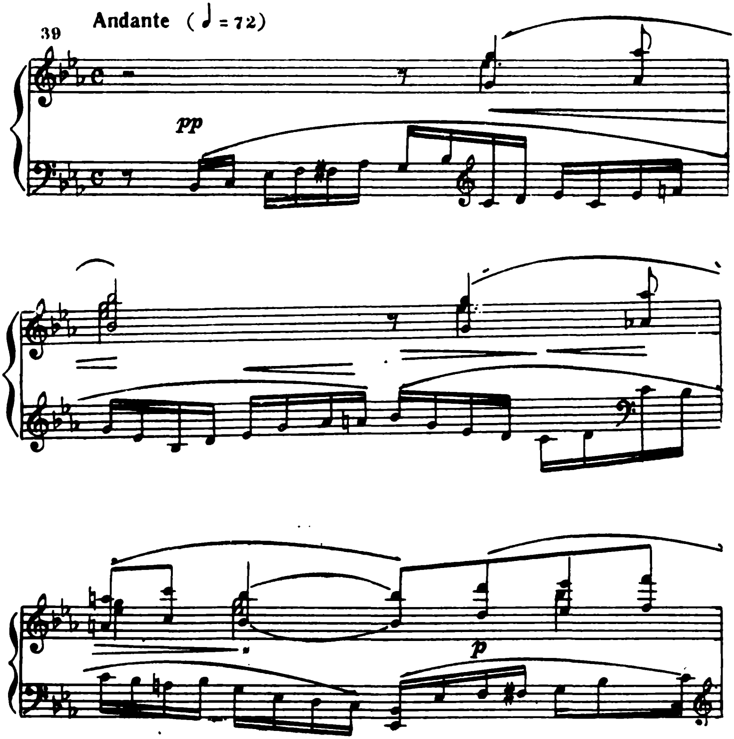
*

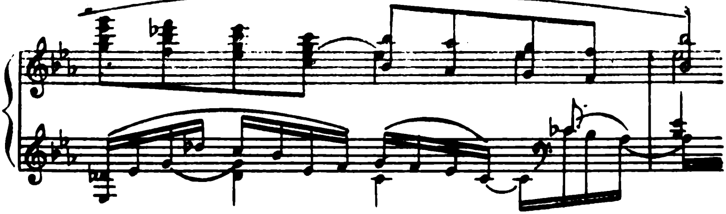
Если Прелюдия соль минор сжато обобщает обе основные образные сферы Второго концерта, то следующая, ми-бемоль-мажорная (соч. 23 № 6,), напротив, оригинально детализирует одну из них — упоенно-лирическую. В этой плоскости она соприкасается с центральным разделом соль-минорной Прелюдии, но еще ближе — со знаменитой лирической темой (побочной партией) первой части концерта.

Вместе с тем светло-упоенная лирика Прелюдии ми-бемоль мажор развивается в самостоятельном образном аспекте. Страстную истому чувств, имеющую подчас оттенок сладостной восточной неги, сменяет здесь
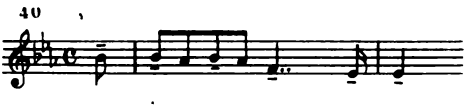
[1] Воспоминания о Рахманинове, т. II. Музгиз, М., 1961, стр. 364.

особая целомудренная чистота и нежность. Чудесная мелодия пьесы складывается из тихих трепетно-радостных порывов и ответных «разливов», широких и светло-покойных. Именно такого рода разливы вокруг устойчивых «опорных» звуков встречаются в лучших образцах свадебных величальных песен — самых светлых, ласково-приветных во всем русском музыкальном фольклоре:





Затем душевный трепет быстро нарастает, но, достигнув высокого накала, еще быстрее успокаивается, и его ласково усыпляет баюкающая мелодическая концовка:



После этого в длительной сладкой дреме[1] трепетные чувства тихо «истаивают», светлый разлив мелодии взмывает в ясную высь, и все окончательно умиротворяется...

Когда однажды Е. Ф. Гнесина сказала автору Прелюдии ми-бемоль мажор, что эта пьеса, «такая светлая, радостная и волнующая, очевидно, сочинена в очень хороший день», ей довелось услышать в ответ: «Да, вы правы, она действительно вылилась у меня сразу в тот день, когда родилась моя дочь»[2].

«Самое дорогое в моей жизни! и светлое!» — говорил о своих детях Сергей Васильевич Рахманинов, добавляя: «А в «светлости» есть и тишина и радость!»[3]

---

[1] Речь идет о необычайной по масштабу коде Прелюдии, почти равной всем остальным разделам пьесы, вместе взятым.

[2] Воспоминания о Рахманинове, т. I. Музгиз, М., 1961, стр. 224. Старшая дочь Рахманинова Ирина родилась 14 мая 1903 г.

[3] С. В. Рахманинов. Письма. Музгиз, М., 1955, стр. 422.

В Прелюдии ми-бемоль мажор эта светлая радость и тишина чутко подслушаны также у русской природы. Слушая Прелюдию, трудно не вспомнить и слова, и музыку знаменитого рахманиновского романса «Сирень» (1902): «Поутру, на заре, по росистой траве я пойду свежим утром дышать».

Безоблачно-радостное настроение излилось в ми-бемоль-мажорной Прелюдии в тесном единении с любовным созерцанием застенчивой красоты среднерусского пейзажа, его мягко-прихотливых очертаний. Композитор достигает здесь вершин мастерства в области лирико-пейзажного фона. В Прелюдии совершенно уникальна партия левой руки. Это — предельно мелодизированные свободные фигурации, лишь мимоходом выполняющие функцию гармонической опоры. От обычных фигураций здесь сохраняется только непрерывная равномерность движения и регистр. Что же касается интонационного богатства и выразительности мелодической линии, то в этом фигурации не уступают основной теме. Ее характерными оборотами насыщена чуть ли не каждая извилина и излучина мягко стелющихся звуковых «тропок» и «ручейков». А в коде основная мелодия и пейзажный фон становятся уже почти неразличимыми, сплетаясь вместе с вкрадчиво подключающимся третьим голосом в сложное подголосочное полифоническое кружево.

*

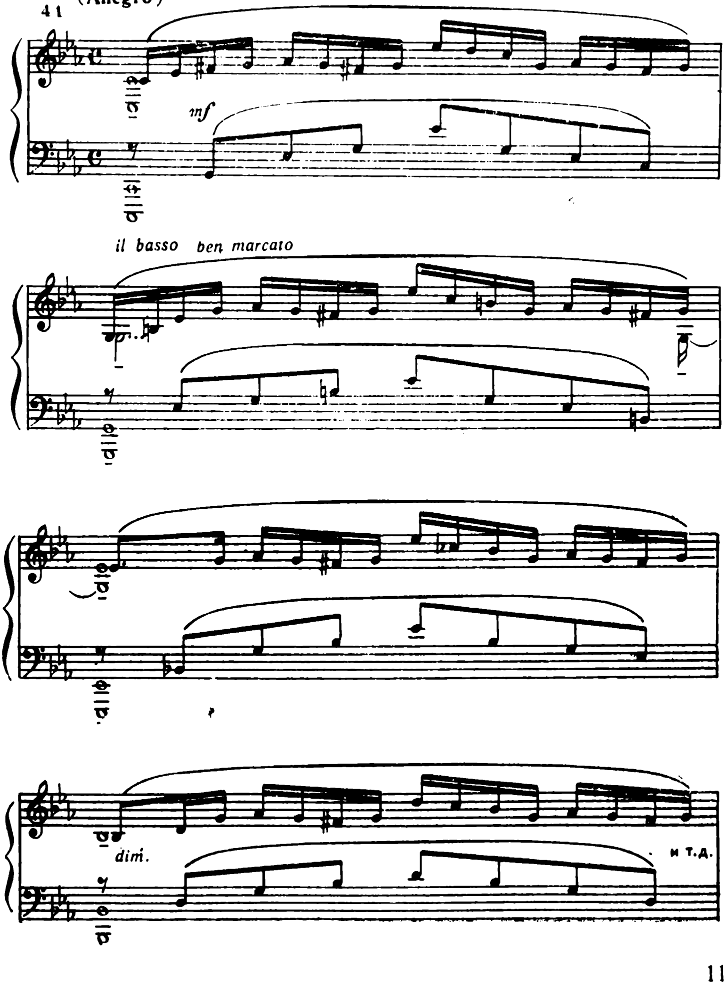
Прелюдии № 7, до минор, и № 8, ля-бемоль мажор, более всех других пьес соч. 23 сближаются с прелюдийно-импровизационным жанром. В обеих пьесах основу составляет непрерывное стремительное фигурационное движение, воплощающее образы взволнованной стихии, сумрачной и тревожной в одном случае, светлокрасочной — в другом.

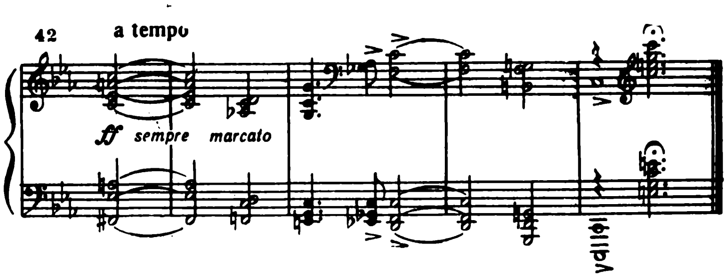
Прелюдия ля-бемоль мажор, тематическим ядром которой является легко вздымающаяся и мягко откатывающаяся светлая волна, примыкает к серии рахманиновских образов весеннего половодья. Однако эта пьеса не отличается ни концентрированностью развития, ни яркостью и разнообразием красок. В ней больше внешней стремительности, чем внутренней динамики. Не случайно Прелюдия ля-бемоль мажор, в противоположность всем предыдущим, почти не фигурирует в пианистическом репертуаре.

В отличие от этого, часто звучащая в концертах Прелюдия до минор по сравнению со своими образными предшественниками — бурно-стихийными Музыкальными моментами ми-бемоль минор и ми минор (соч. 16 № 2 и 4) — обнаруживает интересные черты.

В фигурациях Прелюдии преобладает бурлящее, «завихряющееся» движение, ассоциирующееся с постепенно разыгрывающейся бурей. Рахманинов опять очень интенсивно развивает здесь традиции шопеновской музыки, достигая чрезвычайной мелодико-интонационной содержательности, выявляющей глубокий психологический характер стихийного образа. Фигурации насыщены выразительными мелодическими ходами — стонущими, мятущимися и мужественно-напевными, активно устремленными. И из взаимодействия тех же выразительных элементов рождается собственно мелодический голос, как бы всплывающий из недр бурлящей стихии. На протяжении всей пьесы он находится в непрестанном процессе становления, акцентируя то напряженную трепетность, то теплый лиризм и, наконец, утверждая мужественное, волевое начало. Последнее смело заявляет о себе в мощных призывах, появляющихся в динамической репризе, и решительно побеждает в заключительной аккордовой концовке-выводе:

41 (Allegro)
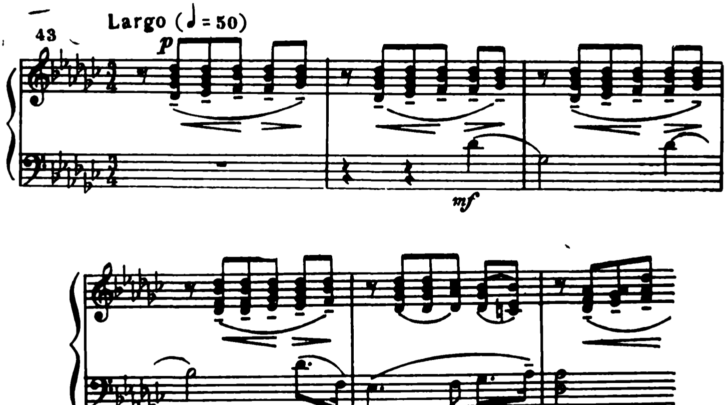




От трепетного вслушивания в шум грозной стихии ко все подчиняющей себе мобилизации волевой энергии — такова характерная образная коллизия рахманиновского творчества начала 1900-х годов. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить о таком многозначительном «родственнике» Прелюдии до минор, как заключение (кода) 1-й части Второго фортепианного концерта.

*

Тихий и вкрадчивый, но несколько таинственный, сумрачный шелест ветра навевает поэтические грезы, однако порождает и трепетное предчувствие бури, дыхание которой временами становится ясно ощутимым... Таковы образные ассоциации, вызываемые Прелюдией соч. 23 № 9, ми-бемоль минор. Напевность и пластичность мелодических фигураций, изящная закругленность фразировки, весь тип фактуры близок здесь многим шопеновским этюдам (особенно — в двойных нотах, например — знаменитому терцовому, соч. 25 № 6, соль-диез минор). Только отдельные мелодико-фактурные штрихи (преимущественно в эпизодах, где дает знать о себе дыхание бури) более оригинальны: в них можно распознать подчас ростки, которые разовьются позднее в известном Этюде-картине ми-бемоль минор, соч. 33 № 3, обычно именуемом «Метелью».

Последняя в соч. 23 Прелюдия соль-бемоль мажор (№ 10) исполнена светлых лирических чувств, неотделимых от проникновенного созерцания родного пейзажа. Однако по сравнению с Прелюдиями ре мажор (№ 4) и даже ми-бемоль мажор (№ 5) здесь гораздо больше камерности, поэзии укромного, уютного уголка природы. Это, пожалуй, самый высокохудожественный образец русской инструментальной песни-романса. Рождающаяся из широких и покойных, плавно раскачивающихся песенных интонаций, основная мелодия Прелюдии поется в любимом рахманиновском баритональном, «виолончельном» регистре[1]:



Вскоре к ней присоединяется второй голос, образуя дуэт в виде свободного канона. А в репризе на основную тему наслаивается уже целая сеть выразительных контрапунктирующих голосов и подголосков.

[1] Известна обработка этой пьесы для виолончели с фортепиано, сделанная А. А. Брандуковым.

Мелодическая щедрость сказывается и в аккомпанементной формуле, в которой многократно звучит одна из попевок главной темы. С другой стороны, эта формула выполняет функцию характерного для зрелого стиля Рахманинова чуткого ритмического подтекста к основной теме. Сначала этот подтекст тихо насторожен, хотя внешне покоен. Потом, вместе с главной мелодией, он делается более взволнованным и вновь умиротворяется, сохраняя, однако, свою настороженность. Его «бдительность» усыпляется только в коде Прелюдии. Лирические чувства здесь как бы растворяются в сладостном созерцании красоты природы. Характерные интонации почти тонут в изобильных разворачивающихся вширь мелодико-гармонических фигурациях «фона», столь знакомых нам по Прелюдиям ре мажор и ми-бемоль мажор.

По своему образному содержанию и художественному стилю Прелюдия соль-бемоль мажор очень близка таким шедеврам пейзажной вокальной лирики Рахманинова, как романсы «Здесь хорошо» (соч. 21 № 7) и «У моего окна черемуха цветет» (соч. 26 № 10). Хотя па автографе Прелюдии автор не проставил даты, судя по косвенным данным, а также по самому образному строю пьесы, можно не сомневаться, что она была сочинена летом 1903 года, которое, как вспоминает одна из дальних родственниц композитора, молодые Рахманиновы проводили в Ивановке: «Они поселились во флигеле... Сережа выбрал себе для занятий самую маленькую комнату. Она выходила окном в сад, в такое место, где редко кто проходил. Более скромной обстановки нельзя было себе представить. В комнате стоял только рояль, стол и два стула, больше ничего. Здесь он творил свои чудесные произведения» [1].

[1] Воспоминания о Рахманинове, т. I. Музгиз, М., 1961, стр. 269

V. ПЬЕСЫ 1910—1911 годов

После создания Прелюдий соч. 23 творческие интересы Рахманинова на долгое время сосредоточились почти исключительно на широкомасштабных музыкальных полотнах. Она написал «Скупого рыцаря» и «Франческу да Римини», первый акт «Монны Ванны», серьезно увлекался еще несколькими оперными замыслами. Во второй половине 1900-х годов перевес оказался, однако, на стороне крупных инструментальных сочинений, среди которых особенно выделились Вторая симфония соч. 27 (1906—1907) и Третий фортепианный концерт соч. 30, (1909).

Что же касается мелкомасштабных произведений, то за семь лет появились только пятнадцать романсов соч. 26 (1906) и одна небольшая пьеса особого рода. Летом 1906 года, которое Рахманинов с женой и маленькой дочкой провел в Италии, к нему приехала погостить одна из родственниц, запомнившая следующий эпизод: «По вечерам, когда спадала жара, на улице появлялись уличные музыканты: женщина и мужчина, а маленький длинноухий ослик вез механическое пианино, к которому была прилажена люлька с ребенком. Время от времени они останавливались, и женщина заводила пианино, а мужчина, в цилиндре и с тросточкой, пел и припля-

сывал. В их репертуаре была очень мне нравившаяся полька. Впоследствии, когда я услышала впервые «Итальянскую польку» Сережи, передо мною встала картина: яркое небо, синее море, ослепительно белая улица и уличные музыканты с осликом, покорно ждущим, когда надо будет ехать дальше»[1].

После того, как Сергей Васильевич изложил Итальянскую польку для фортепиано в 4 руки, в ее судьбе приняли участие два его двоюродных брата — Александр Ильич и Сергей Ильич Зилоти. Первый — известный музыкант — переложил пьесу для фортепиано в 2 руки, а второму — петербургскому гвардейцу, любителю музыки — в 1911 году пришла мысль аранжировать Итальянскую польку для военного духового оркестра[2]. По этому случаю Сергей Васильевич пересмотрел нотный текст и украсил Польку несколькими веселыми фанфарами трубы, которые были внесены им во вторую печатную редакцию пьесы.

Польку из репертуара итальянских уличных музыкантов Рахманинов преподнес русской аудитории в качестве своеобразного сувенира. «Подарок» был принят с радостной благодарностью. До сих пор он неизменно вызывает искренние симпатии самых широких кругов слушателей — подобно маленьким итальянским музыкальным сувенирам, привезенным в свое время П. И. Чайковским, — его «Итальянской песенке» и «Неаполитанской песенке» из «Детского альбома» («Неаполитанскому танцу» в «Лебедином озере»). Рахманинов чутко поступил, отказавшись от блестящей, концертно-виртуозной обработки Итальянской польки. Он бережно сохранил непритязательную простоту ее внешнего наряда,

---

[1] Воспоминания о Рахманинове, т. I. Музгиз, М., 1961, стр. 136.
[2] Итальянская полька посвящена С. И. Зилоти.

оттенив на редкость обаятельные качества — сочетание грациозной легкокрылой подвижности и непринужденной игривости с ласково-приветливой напевностью [1].

*

В августе — сентябре 1910 года, живя в Ивановке, Рахманинов, наконец, взялся за сочинение новых оригинальных фортепианных пьес. «...Хуже всего идет дело с мелкими фортепианными вещами, — жаловался он своему другу Н. С. Морозову. — Не люблю я этого занятия и тяжело оно у меня идет. Ни красы, ни радости» [2]. Тем не менее в результате как-то неспорившейся работы появилась очень содержательная тетрадь из 13 Прелюдий соч. 32. Вместе с юношеской до-диез-минорной и десятью Прелюдиями соч. 23 они составили в сумме цикл из 24 пьес во всех тональностях — согласно традиции Баха — Шопена [3].

Выдерживая такой формальный объединяющий принцип, вторая серия рахманиновских Прелюдий по сравнению с первой обнаружила, однако, немаловажные образно-стилистические отличия, тесно сближающие ее с девятью фортепианными пьесами, написанными ровно через год, в конце следующего лета, в Ивановке.

Шесть из этих пьес были изданы автором под новым, оригинальным названием — Этюды-картины (соч. 33) [4].

---

[1] Песенно-напевную природу Итальянской польки подчеркнула талантливая обработка ее для хора a cappella, сделанная несколько лет назад ленинградским композитором А. Егоровым.

[2] С. В. Рахманинов. Письма. Музгиз, М., 1955, стр. 395.

[3] В русской музыке до Рахманинова подобные циклы были написаны А. Н. Скрябиным (соч. 11, 1888—1896) и Ц. А. Кюи (соч. 64, 1902—1903).

[4] Из трех остальных пьес одна, ля-минорная, в переработанном виде вошла позднее в серию Этюдов-картин соч. 39 (как № 6). Две другие — до минор и ре минор — автор не пожелал опубликовать, и они были изданы уже посмертно (Музгиз, М., 1948).

Как известно, жанры прелюдии и этюда состоят в тесном родстве между собой. Так, нередкие у И. С. Баха образцы прелюдий этюдного характера явились важными историческими предшественницами художественного романтического этюда XIX века. Только миниатюрность масштаба отличает целый ряд этюдообразных прелюдий от собственно этюдов у Ф. Шопена, а также — «по наследству» — у А. Н. Скрябина.

У Рахманинова же, Прелюдии которого всегда выходили далеко за рамки миниатюры, это различие не могло стать во главу угла. Более того — Этюды-картины соч. 33 в среднем оказались даже несколько менее протяженными, чем Прелюдии. Что же касается виртуозно-этюдной фактуры, то она ярко выражена только в одной из пьес соч. 33 (№ 3, ми-бемоль минор).

Таким образом, название «этюды» было применено Рахманиновым столь же условно, как и «прелюдии». Это прямо подтверждается одним, до сих пор остававшимся незамеченным, фактом. Пьесы соч. 33 были названы «Этюдами-картинами» не сразу. При первом исполнении трех из этих пьес (до-диез-минорной, фа-минорной и ми-бемоль-мажорной) 5 декабря 1911 года в Петербурге в авторском клавирабенде они именовались «Прелюдиями-картинами» и под этим названием фигурировали во всех рецензиях на концерт [1]. Только затем, через несколько дней, при первом московском исполнении (13 декабря) пьесы соч. 33 навсегда превратились в Этюды-картины.

Тем большего внимания заслуживает второе рахманиновское определение — «картины». Композитор вос-

[1] См., например, «Русскую музыкальную газету», Пб., 1911, № 51-52, стлб. 1099; «Петербургские ведомости» от 8 декабря 1911 г.; «Петербургский листок» от 7 декабря 1911 г.

пользовался им вторично, впервые применив к Фантазии (Первой сюите) для двух фортепиано соч. 5. В этом раннем произведении название «картины» лишний раз подчеркивало его программность, раскрытую в заголовках и стихотворных эпиграфах, и одновременно соответствовало большой, подчас даже чрезмерной роли звукописно-изобразительного элемента. От этих наивных излишеств композитор вскоре, на подступах к зрелому творчеству, избавился навсегда и с той поры стал давать своим пьесам, как правило, отвлеченно-условные названия. (Музыкальные моменты, Прелюдии).

При этом, разумеется, содержание зрелых рахманиновских пьес вовсе не сделалось более отвлеченным. Поднимаясь до более значительных обобщений, оно сохраняло и в целом даже увеличивало свою образную конкретность. При всей немногословности в отношении собственного творчества Рахманинову доводилось не один раз признаваться, что ему в большой степени была свойственна конкретность художественного мышления, в том числе опора на зрительную, картинную программность. Напомним еще раз о его убежденности в том, что «композитор должен прежде, чем творить — воображать. Воображать с такой силой, чтобы в его сознании возникла отчетливая картина будущего произведения прежде, чем написана хоть одна нота» (см. стр. 20). А вот другое признание Рахманинова: «Когда я сочиняю, мне очень помогает, если у меня в мыслях только что прочитанная книга, или прекрасная картина, или стихи. Иногда в голове засядет определенный рассказ, который я стараюсь обратить в звуки, не открывая источника своего вдохновения» [1]. И, по всей очевидности, определение

---

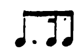
[1] S. Bertensson and J. Leyda. Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music. P. 156.

«картина» Рахманинову захотелось в конце концов применить именно в связи с этой особенностью своего творческого метода. От названия же «прелюдии-картины» к «этюдам-картинам» он решил перейти, вероятно, по причинам второстепенного значения. Это могло случиться хотя бы из-за бо́льшего смыслового родства понятий «этюд» и «картина» либо даже просто ввиду большего благозвучия. По существу же, ко всем рахманиновским «прелюдиям» и «этюдам» подходит одно общее название — «пьесы-картины».

*

Наименование «картина», естественно, менее всего понималось Рахманиновым в смысле музыкальной «иллюстрации». Он ясно определил, что «законченное произведение является попыткой воплотить в музыке самую суть» [1] представившейся воображению композитора «картины». При этом под «картиной» подразумевались очень различные объективные образы, сюжеты, впечатления, связанные со всей «суммой жизненного опыта композитора».

Среди пьес 1910—1911 годов можно найти отдельные сочинения, связанные, по-видимому, с довольно частными компонентами жизненного опыта Рахманинова. Такова, например, сравнительно редко исполняемая Прелюдия си мажор, стоящая несколько особняком, не имеющая «близких родственников» в числе рахманиновских пьес.

В ней прежде всего обращает на себя внимание сходство со старинными европейскими танцевальными пьесами пасторального характера — с собственно пасторалью, сицилианой (типичная ритмическая фигура  ,

[1] См. стр. 20.

пасспье (относительно оживленный темп при метре 3/8, начало с затактовой третьей доли). Но некоторая необычность жанровых связей Прелюдии си мажор становится понятной, если припомнить, что в период ее создания и в зарубежном, и в русском музыкальном мире — как бы по «производному» контрасту с острым интересом к новейшим художественным течениям — очень усилилось увлечение творчеством композиторов далекого, баховского и добаховского времени. Сочинения старинных авторов заняли тогда обширное место в репертуаре музыкантов с мировым именем — клавесинистки Ванды Ландовской, скрипача Фрица Крейслера, пианиста Леопольда Годовского, много концертировавших, в частности, в России. Очень любила также московская и петербургская публика подолгу гостивший ансамбль талантливых французских музыкантов — исполнителей на старинных инструментах (Société des instruments anciens). Нередко звучали старинные произведения и в исполнении русских музыкантов — например, в Исторических концертах, возглавлявшихся С. Василенко, на вечерах А. Могилевского, М. Мейчика, Г. и М. Дуловых. Все это являлось характерным для эпохи психологическим штрихом, показательно прокомментированным однажды московским музыкальным критиком Ю. Энгелем. «Если задача искусства звуков,— писал он,— дать душе спокойную, чистую отраду после тяжелой жизненной сутолоки, то больше всего пригодна для этого старинная музыка» [1].

По всей вероятности, си-мажорная Прелюдия Рахманинова и явилась небольшой данью этому увлечению эпохи, причем именно в упомянутом Энгелем смысле. Мягко-созерцательная, лишенная рельефных динамиче-

[1] «Русские ведомости» от 27 октября 1911 г.

ских линий и кульминаций. Прелюдия изложена в виде очень плавной, «текучей» вариационной (точнее — вариантной) импровизации. Для того, чтобы зафиксировать в музыке одну из тех минут, «когда не тревожит роковая нас жизни гроза» (А. Блок), в пьесе использована покойно-простодушная танцевальная формула старинного склада, легкая подвижность которой отвлекает в то же время от погружения в углубленное, сосредоточенное созерцание. Правда, и сюда прокрадывается исподволь грустная задумчивость, временами вклиниваются, приостанавливая движение, таинственные отзвуки далекого эха. И тут же проглядывают завуалированные черты русской, рахманиновской пасторали, более всего сказывающиеся в очень плавной, «стелющейся» мелодической линии и в преобладающей гармонизации аккордами «мягких» (субдоминантовых и так называемых побочных) ступеней лада. Все эти штрихи составляют наиболее привлекательную сторону Прелюдии. Ясно отграничивая пьесу от специфической стилизации, они, однако, не придают ей образной значительности, свойственной почти всем остальным Прелюдиям соч. 32.

Вполне вероятно, что в какой-то мере поводом к возникновению Прелюдии си мажор могли послужить многочисленные свободные обработки, редакции и стилизации старинной музыки Ф. Крейслера и Л. Годовского, завершившего, в частности, в 1909 году свой известный сборник фортепианных пьес «Ренессанс». Рахманинову приходилось слышать эти сочинения не только по случаю русских гастролей обоих артистов, но и во время собственного пребывания за рубежом, особенно продолжительного в 1906—1909 годы. Однако в стилистическом отношении его гораздо более заинтересовали блестящие концертные транскрипции Годовского ярко современного характера — с использованием арсенала сложных

виртуозных средств, в частности изобретательной полифонической «отделки». Рахманинов своеобразно приобщился к этому стилю в датированной мартом 1911 года широко популярной «Польке W. R.», которую посвятил Годовскому.

Сергей Васильевич всегда полагал, что он сделал виртуозную обработку польки, сочиненной его отцом (отсюда — инициалы «W. R.» — Василий Рахманинов). Талантливый дилетант, часами импровизировавший за роялем, Василий Аркадьевич любил наигрывать веселые «коленца» польки, выдавая их за собственное произведение. Недавно, однако, выяснилось, что эта полька была напечатана в 1879 году в популярном русском нотном журнале «Нувеллист» в качестве сочинения немецкого композитора Ф. Бера под названием Полька-шутка «Хохотунья» (La Rieuse, Polca-Badine) [1]. Но очень вероятно, что и это не «первоисточник» рахманиновской Польки. Третьестепенный, неумеренно плодовитый композитор Ф. Бер, автор многочисленных аранжировок, скорее всего сам использовал в своем немудреном по изложению «сочинении № 303» популярную народно-бытовую музыку. Таким образом, здесь, как и в Итальянской польке, автор оригинала, по-видимому, остается для нас безымянным.

Впоследствии Рахманинову случалось скептически отзываться о своей «Польке W. R.», утверждая, что к ней больше шло простодушное изложение Василия Аркадьевича. Но скептицизм этот излишен, ибо, в отличие

---

[1] Эти сведения приведены в комментариях З. А. Апетян к «Воспоминаниям о Рахманинове» (т. II, Музгиз, М., 1961, стр. 433). При этом дана неверная транскрипция фамилии Ф. Бера (F. Behr) — «Бейер», что создает путаницу с другим немецким композитором — F. Beyer'ом.

от лирической напевной Итальянской, полька «W. R.» сугубо танцевальна и гораздо более задорно-легкомысленна. Поэтому ей очень «к лицу» и тонко заостренные Рахманиновым вплоть до явной скерцозности черты лукавого юмора, и весь роскошный виртуозный наряд с отдельными блестками «венского шика». А этот жизнерадостный «шик» венской развлекательной музыки привлек внимание Рахманинова, конечно, не столько через посредство сочинений Годовского, подчас рационалистически-изощренных, сколько в связи с искренним удовольствием от превосходной музыки И. Штрауса или от талантливых образцов так называемой венской оперетты [1].

Возвращаясь к оригинальным рахманиновским пьесам 1910—1911 годов, можно указать еще на одну Прелюдию — соч. 32 № 2, си-бемоль минор, относящуюся, подобно си-мажорной, к числу сравнительно менее значительных и ярких по содержанию. Здесь все время ощущается определенная двойственность, внешне выражающаяся в противоречии относительной оживленности темпа и фактуры, с одной стороны, и статики мелодического содержания, с другой. Статичное и интонационно неяркое мелодическое зерно Прелюдии, несколько напоминающее и ритмически, и ладово-гармонически «ориентальный» песенно-танцевальный напев, варьируется длительно, но не интенсивно. Подчас варьирование оживляется, но так и не выявляет новых рельефных образных качеств. Отсюда возникает определенная многословность и расплывчатость, которую в значительной мере способно преодолеть только исполнение, чрезвычайно

[1] К примеру, в письме от 31 марта 1907 г. Рахманинов пишет Н. С. Морозову, что, слушая «Веселую вдову» Легара, он «хохотал как дурак» (С. В. Рахманинов. Письма. Музгиз, М., 1955, стр. 327).

самостоятельное, особо инициативное в художественном смысле [1].

Один из пианистов, общавшийся с Рахманиновым в зарубежный период его жизни, Бено Моисеевич, в статье, посвященной памяти великого музыканта, уделил специальное внимание Прелюдии си-бемоль минор. Б. Моисеевич пишет, что он высоко ценил произведение, связывая его содержание с картиной А. Бёклина «Возвращение» («Heimkehr»). Пианист утверждает, что Рахманинов не только согласился с его оценкой, но и сказал, будто, сочиняя Прелюдию, он действительно имел в виду именно это бёклиновское полотно. На картине изображен ландскнехт, возвратившийся после долгого отсутствия на родину. В сумерках, сидя на краю небольшого водоема, он напряженно всматривается вниз, в долину, в освещенное окно родного дома, до которого осталось «рукой подать». Лирическая теплота «Возвращения» (одного из наиболее реалистических полотен Бёклина) и его основное настроение — смесь радостных и грустных чувств (либо предчувствий) — не противоречат общему эмоциональному тонусу Прелюдии си-бемоль минор, но и не имеют каких-либо более конкретных связей с ее содержанием. Поэтому можно допустить, что впечатление от картины могло послужить Рахманинову самым общим поводом к возникновению Прелюдии. Но нельзя не усомниться в достоверности чересчур «сенсационной» интуиции Б. Моисеевича, в том, что музыка рахманиновской пьесы родила в его воображении ту же самую бёклиновскую картину.

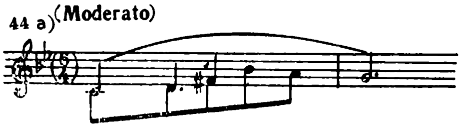
С гораздо большей доказательностью можно отметить любопытное образное соприкосновение другой пье-

[1] Таким было, несомненно, исполнение самого автора. В наше время интересный образец этого рода дает С. Т. Рихтер.

сы Рахманинова этих лет — Этюда-картины соль минор, соч. 33 № 5, — с «чужим», но не живописным, а музыкальным произведением. Этюд-картина завершается почти точной цитатой трагической концовки Первой баллады Шопена, написанной, кстати, в той же тональности (напряженным гаммообразным взлетом и падением к двум скорбно-суровым заключительным аккордам). Но еще примечательнее сам сходный балладно-романтический тон благородно-трагического повествования. При этом нельзя не обратить внимания на то, что зачин главной темы шопеновской баллады и краткая тема рахманиновского Этюда-картины представляют собой две различные, но равноценные по выразительной простоте мелодические каденционные формулы:
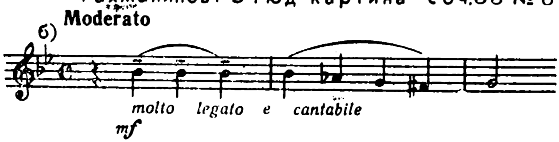
Шопен Баллада соч.23

44 а)



Рахманинов. Этюд-картина соч.33 № 8

б)



Но шопеновская формула — только зачин пространной темы, за которой следуют другие, и их взаимодействие выливается в развернутое лиро-эпико-драматическое полотно. Рахманиновская же формула — единственная тема, из которой целиком и полностью вырастает вся пьеса, значительно более скромная, однако не миниатюрная по масштабу. Это еще один — и опять новый,

оригинальный образец замечательного рахманиновского мастерства в создании образно насыщенного драматического произведения на основе простой и лаконичной темы-афоризма (вспомним прелюдии до-диез минор, ре минор, соль минор). В результате возникла своеобразная «маленькая трагическая баллада», как бы сжатая реминисценция «большой» баллады, исполняющаяся певцом-сказителем под тихое бряцание струн:

Где лютня? Песня с губ уже слетает!
. . . .
Лишь на певца взглянуть, и все понятно:
Он память напрягает до предела,
Его душа куда-то улетела,
Он время хочет повернуть обратно!
О чем тех песен горькие стенанья?
Должно быть, мыслью он следит незримо
За юностью, промчавшеюся мимо.
Где дух его? В краю воспоминанья.

Эти строфы из большой романтико-патриотической «исторической повести» А. Мицкевича «Конрад Валленрод» [1], с которой, как полагают, связано содержание Первой баллады Шопена, могут характеризовать общий тон и даже в определенной степени жанр Этюда-картины Рахманинова.
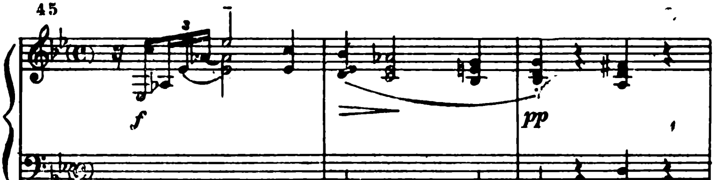
Вместе с тем, вдохновившись опять (вспомним хотя бы Вариации на тему Шопена) трагедийным искусством великого польского музыканта, автор Этюда-картины соль минор ведет его образное развитие своим путем. Композитор применяет здесь новый тип многократного свободно-остинатного повторения темы-афоризма — выразительную перекличку трех ее вариантов, различных по ладовой и регистровой окраске. Основной вари-

[1] Адам Мицкевич. Избранное. ГИХЛ, М., 1946, стр. 260—261. Перевод Н. Асеева.

ант темы (пример № 44 б) звучит преимущественно в среднем «певческом» регистре — как повествование, полное сдержанной скорби (характерный ладовый штрих этого варианта — пониженная вторая ступень, вносящая сумрачный колорит так называемого «фригийского» минора). Этому «голосу певца» попеременно отвечают два других, как бы неотступно встающих в сознании, в памяти. Один из них, звучащий в светлом высоком регистре, исполнен покорной грусти (у него мягкая народнопесенная ладовая окраска — звукоряд натурального минора). Другой же, возникающий в контрастном басовом регистре, затаил в себе поначалу глухой, еще неясный ропот[1].

Уже вскоре этот ропот становится явным: басовый вариант темы делается еще более сжатым, настойчивым, протестующим. Но первый порыв протеста тотчас подавляется: за кратким взволнованным восклицанием следует многозначительно-замедленный ответ «голоса певца», приобретающий облик типично рахманиновского сдерживающего, волевого каданса (заставляющий, в частности, вспомнить мужественную трагедийность Музыкального момента си минор):

45



[1] Здесь использован наиболее обычный звукоряд гармонического минора, легко подвергающийся в дальнейшем различным преобразованиям.

Затем на первый план выступает голос покорной печали. Но вдруг его тихие переливы бурно завихряются, превращаются в драматическое прелюдирование, доходящее до исступления, чуть ли не до «обрыва струн». Тогда задается какой-то роковой, безнадежно замирающий вопрос-вскрик, вновь подавляемый все тем же волевым кадансом. Еще раз пытается воцариться тихая покорность, примирение со свершившимся, но тщетно! Властно разрастается, все заполоняя собой, голос гордого протеста, трагически обрывающийся, но так и не сдающийся...

Итак, содержание Этюда-картины соль минор, несомненно, восходит к теме гордой непримиримости большого чувства в самой трагически безнадежной ситуации, воплощенной еще совсем юным Рахманиновым в Прелюдии до-диез минор и особенно — в более близкой по жанру Элегии ми-бемоль минор. Только при сопоставлении с этой пьесой становится, разумеется, заметным, как юношеский патетический пыл сменился теперь зрелой сдержанностью лирики и концентрированностью драматизма, с которыми сложно, но глубоко воссоединилась эпическая значительность образной перспективы[1].

*

В отличие от трех выделенных пьес, стоящих несколько особняком, все остальные, входящие в соч. соч. 32 и 33, объединяются в небольшие образные группы, интересно соотносящиеся с рахманиновскими произведениями прошлых лет, прежде всего — с Прелюдиями, входящими в соч. 23.
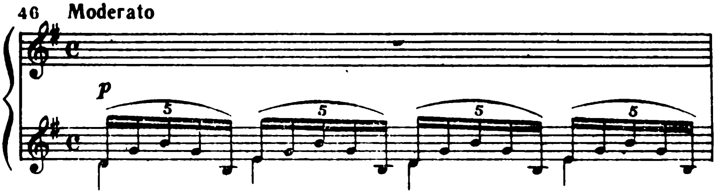
---

[1] Этюд-картина соль минор очень популярен у пианистов, которые, однако, часто не вскрывают этот тройной образный план пьесы (лиро-эпико-драматический), неоправданно подчеркивая только лирический элемент.

Так, композитор продолжил в новом направлении свою серию лирических музыкальных пейзажей, украсив ее, в частности, истинным шедевром — Прелюдией соль мажор, соч. 32 № 5.

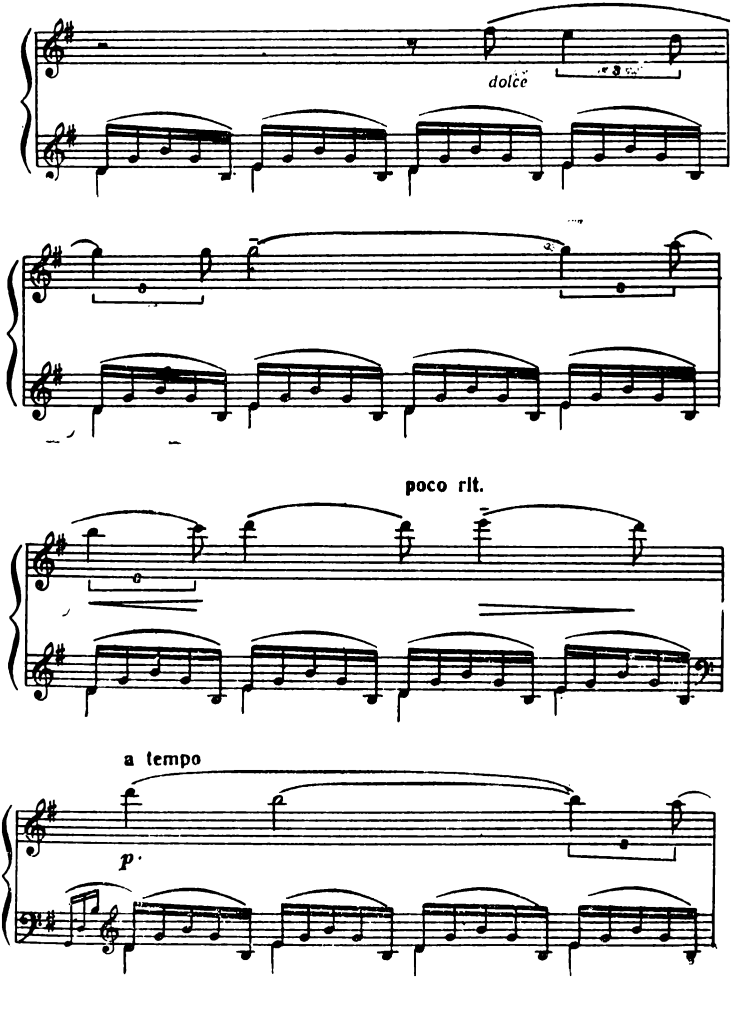
Услышав Прелюдию, нельзя не ощутить в ней связи с излюбленным светлым образом русской поэзии и музыки — со звонкими трелями жаворонка. В известных произведениях Глинки и Чайковского этот образ поэтизирует чисто лирические чувства — любовные мечтания, радостно-простодушные либо овеянные дымкой тихой грусти весенние настроения[1]. А Рахманинову нежное пение парящего в небе жаворонка любо, как родная, привольно льющаяся песня «певца полей», помогающая создать чудесное лиро-эпическое полотно, сотканное из воздуха и света.
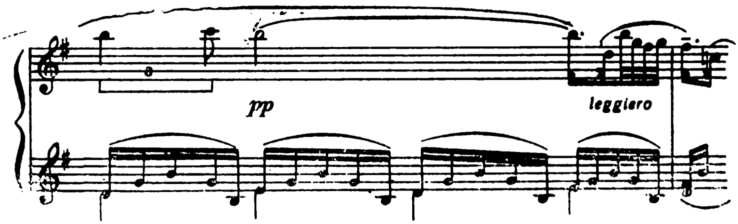
Солнечные лучи ласково стелются по чуть колышущейся бескрайней ниве, и временами чудится, будто это — широкая водная гладь с манящими прозрачными глубинами:

46 Moderato



[1] Имеются в виду романс М. И. Глинки «Жаворонок» и две фортепианные «Песни жаворонка» — из «Детского альбома» и из «Времен года» П. И. Чайковского. Во всех этих трех произведениях «трели жаворонка» являются, по существу, единственным рельефным «пейзажным элементом».


dolce
3
poco rit.
a tempo
p
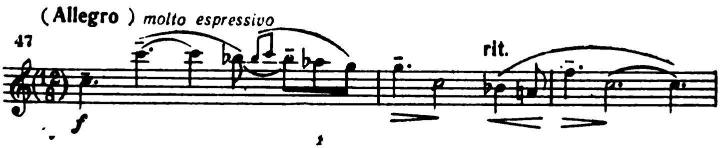


Едва дышащий ветерок[1] только один раз свежеет, поднимая более размашистые «волны» и затем нагоняя «тень от облаков, бегущую по нивам». Внезапно меняется освещение, веет сумрачной прохладой, чуть было не замерло пение жаворонка. Но через несколько мгновений снова выглядывает солнце, и светлая песня возносится еще выше, сладостно растворяясь в сияющем голубом просторе.

Прелюдия соль мажор — последний солнечный лирический пейзаж, вышедший из-под пера Рахманинова. В этом смысле она примыкает к целому ряду произведений 1900-х годов, в частности к группе Прелюдий из соч. 23, но в то же время разнится от них своим эмоциональным тонусом. Упоение красой родной природы не приводит здесь к восторженному подъему лирических чувств, но зато воплощается с предельной душевной проникновенностью и благоговейной нежностью.

---

[1] «Дыхание ветерка, колышущего ниву» передано в Прелюдии простым, но метким средством — остинатными фоновыми фигурациями двух трезвучий — соль-мажорного и ми-минорного, разнящихся только одним плавно смещающимся звуком. Принцип этого выразительного приема был найден еще молодым Рахманиновым в романсе «Островок» (на словах «Здесь еле дышит ветерок»). Сам же выбор сопоставляемых в Прелюдии трезвучий (представляющих характерный песенно-русский «переменный» лад) примечательно совпадает с основными тональностями глинкинского «Жаворонка» и «Песни жаворонка» из «Детского альбома» Чайковского.

Всем же остальным лирико-созерцательным пьесам Рахманинова, созданным в эти и последующие годы, присущ другой, в той или иной степени затененный колорит. Так, своеобразной тихой игрой светотени сплошь исполнен поэтичный Этюд-картина до мажор, соч. 33 № 2. По всей вероятности, именно об этой пьесе, почему-то не понравившейся С. И. Танееву, и сказал Рахманинов: «А моросняка-то моего Танеев так и не понял»[1]. Нежно звенящий остинатный фигурационный фон в Этюде-картине до мажор действительно вызывает в воображении неумолчный «звук дождя стеклянный». Колеблющаяся же между мажором и минором ладово-гармоническая окраска фигураций создает впечатление, будто легкая дождевая завеса то чуть темнеет, то чуть проясняется. Это неустойчивое освещение созвучно настроению, воплощаемому основной мелодией пьесы: ее грустно-мечтательные песенные зачины с широкими «воздушными» взлетами все время как бы недопеваются, всякий раз прерываются тихо-недоуменным, «повисающим» без ответа вопросом:



Вот мелодия распадается на пытающийся что-то выяснить диалог двух голосов, и затем ее взлеты становятся настойчивее, как бы стремясь набраться сил, чтобы взмыть еще выше, к солнцу, и наконец вольно рас-

[1] Воспоминания о Рахманинове, т. II. Музгиз, М., 1962, стр. 174. Эти слова могли относиться только к Этюдам-картинам соч. 33, а среди них в образном смысле применимы только к до-мажорной пьесе.

править крылья вширь. Но это так и не удается: снова на пути песенного зачина встает все тот же вопрос. И хотя тихий моросняк, перейдя вдруг в частую звонкую капель, наконец прекращается, на душе остается все та же, мягкая, но неизбывная, «недопетая» грусть»[1].

Еще более неопределенное, как бы мерцающее «освещение» отличает Прелюдию фа мажор, соч. 32 № 7. Эта пьеса по своему изложению уникальна у Рахманинова. Будучи, как всегда, удобно написанной для фортепиано, она одновременно по выдержанности тесситуры и голосоведения чрезвычайно близка к партитуре струнного камерного ансамбля — квартета или квинтета[2]. Мелодию здесь совершенно естественно было бы поручить первой скрипке, аккомпанирующие двузвучия на слабых долях, время от времени трепетно «вздрагивающие»,— второй скрипке и альту, развитый «теноровый» голос, изобилующий чуть томными секундовыми интонациями,— виолончели. Найдется также и «партия» контрабасу. Общая же прозрачность такой фактуры при тонкой интонационно-ритмической дифференцированности нескольких «партий», насыщенных хрупкими хроматизмами[3], и создает ощущение покойно, но грустно мерцающего света, тихо льющегося то ли в сумерках, то ли «белой» ночью.

Этому двойственному, неустойчивому «освещению» сродни образный смысл основной темы Прелюдии («партии первой скрипки»). Она трогает, но вместе с тем тре-

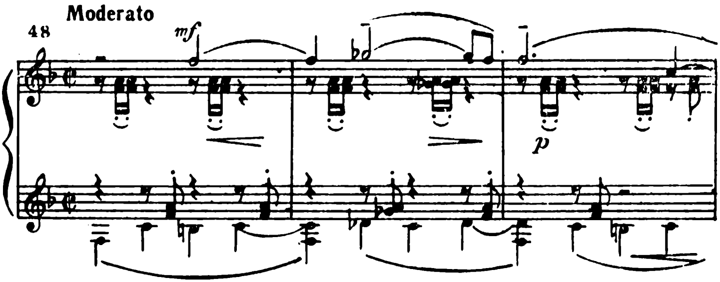
---

[1] Один из вариантов зачина основной мелодии проходит в заключение в среднем голосе, очень замедленно.

[2] Интересно отметить, что такой тип изложения характерен для фортепианной партии во многих романсах С. И. Танеева.

[3] Эти хроматизмы являются преимущественно «проходящими», «вспомогательными» и т. д. — то есть не затрагивают основу гармоний, довольно несложных и не часто сменяющихся.

вожит своей хрупкой нежностью, пассивной беспомощностью затаенной жалобы:



Тема складывается из отдельных выразительных вздохов, восклицаний, тихих зовов, которым как-то недостает силы слиться в монолитный песенно-обобщающий мелодический поток. Попытка смелее высказать жалобу, найти какой-то исход, правда, предпринимается. Но, с отчаянием порываясь вперед, основное зерно темы только еще яснее обнаруживает свою внутреннюю слабость, достигая слишком исступленной и потому безрезультатной, маломощной кульминации.

Этот новый тип созерцательной лирики в последующие годы получил весьма значительное развитие у Рахманинова[1]. Такой же хрупкий, хотя и более песенно-светлый вариант подобного образа возник через несколько лет в известном рахманиновском романсе «Маргаритки», соч. 38 № 4. Сродни Прелюдии фа мажор оказалась также одна из двух основных тем Второй фортепианной сонаты соч. 36. Но еще более тесное, непосредственно интонационное родство с пьесой, созданной в 1910 году,

[1] Единственным отдаленным предком этих образов является основная лирическая тема Первой симфонии Рахманинова соч. 13 (1895).

обнаружилось во второй теме 1-й части Четвертого фортепианного концерта, завершенного лишь в 1926 году, но начатого еще в 1914-м.
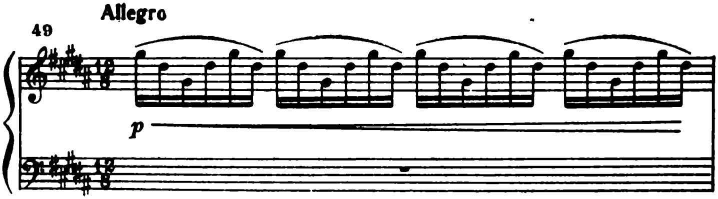
*

К группе лирико-созерцательных пьес примыкают еще две Прелюдии соч. 32 — № 9, ля мажор, и № 12, соль-диез минор.

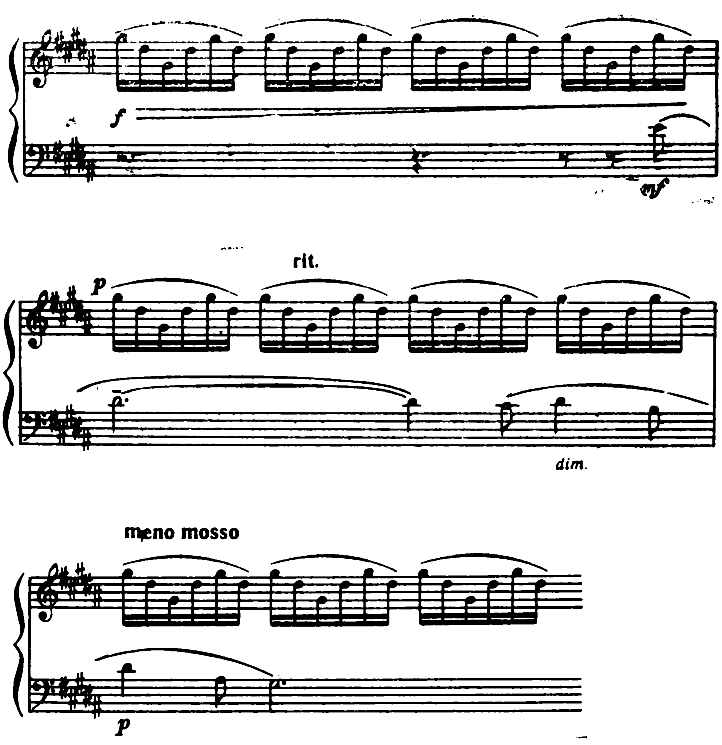
Прелюдия соль-диез минор, одно из известнейших созданий Рахманинова, как нам представляется, воскрешает давнишнюю, заветную тему отечественного искусства — тему дороги, долгого пути, рождающую столько чувств, мыслей, образов в сердце русского человека.

Однозвучно гремит колокольчик,
И дорога пылится слегка.
И уныло по ровному полю
Заливается песнь ямщика.
Столько чувства в той песне унылой,
Столько грусти в напеве родном...

Эти строки, широко популярные второе столетие благодаря романсу А. Л. Гурилева, встают в памяти во время звучания рахманиновской Прелюдии. Но вложенные в нее чувства по сложному внутреннему строю принадлежат своему времени.

Из исконно русских, внешне таких простых и сдержанных интонаций сложен чудесный песенный запев пьесы! Так же прост, казалось бы, и звенящий «бубенцовый» фон:





Но уже в этих первых тактах притаилась характерная рахманиновская «изюминка» Прелюдии. В прозрачных фоновых фигурациях скрыта чутко-настороженная остинатная пульсация (♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪| ♩ и т. д.), близко родственная ритмическому «подтексту» Второго

и Третьего фортепианных концертов (𝅗𝅥. ♩ | 𝅗𝅥. ♩ | 𝅗𝅥. и т. п.). Песенный же голос то будто задумчиво прислушивается, то чутко ритмически подлаживается к биению этого внутреннего пульса, особенно живому, трепетному благодаря непрестанным темповым отклонениям, тщательно обозначенным композитором в нотном тексте.

Запев распевается все интенсивнее; удивительно бережно, типично по-рахманиновски вплетаются в него отдельные выразительные хроматические звуки. Постепенно «разгорается сердце огнем», и песенный голос, сбрасывая оковы созерцательной задумчивости, начинает увлекать движение за собой вперед. Мягко, но настойчиво повторяются отдельные призывные распевные возгласы, и вот пошел напористый разбег с напряженно «подхлестывающим», «перехватывающим дыхание» ритмом: «чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли...» (Н. В. Гоголь).

Но, когда уже взят предельный разбег, во всю ширь разворачивается все та же грустью затуманенная родная картина. И опять —

... леса, поляны,
И проселки, и шоссе,
Наша русская дорога,
Наши русские туманы,
Наши шелесты в овсе.

(А. Блок.)

Только песенный напев теперь «разметнулся на полсвета». Его начало сурово, эпически выступает в глубоких басах, а продолжение мечтательно подхватывается где-то высоко, в поднебесье. Затем еще раз напев страстно манит за собой куда-то вдаль. Но вдруг все обрывается

раскатистым возгласом, сливающим воедино тоску с удалью, и «птица-тройка» быстро исчезает из глаз, а последним замирает «однозвучный колокольчик»...

Рахманинов-пианист оставил нам запись гениального исполнения пьесы из «Времен года» Чайковского — «На тройке», этой чудесной поэтической картинки коренного русского быта, так замечательно запечатленного Гоголем в его знаменитых дорожных описаниях из «Мертвых душ». А Рахманинов-композитор создал свою изумительную «Тройку» под стать и классической гоголевской, и современной ему блоковской лирико-философской патетике, многозначительно связавшей поэтический образ русской дороги с думами о судьбах родины.

Возможно, что с темой долгого пути связано также содержание Прелюдии ля мажор, соч. 32 № 9, произведения менее рельефного в образном и драматургическом отношении, поэтому впечатляющего только под пальцами особо инициативных исполнителей[1]. Ощущение непрестанного движения создается здесь подвижными, хотя и несколько вязкими фигурациями в среднем пласте изложения, а также без устали «кочующими» в разных направлениях басами. Подвижна и широкая, но чересчур монотонная мелодическая линия. Составляющие ее фразы всякий раз начинаются одним и тем же кратким возгласом. Может быть, это издали доносящийся до путника отзвук задумчивого «вечернего звона». Дважды звон приближается, мощно разрастаясь, но вновь удаляется, не дав разрешения смутно витающим неясным думам, которых так много «в сердца глубине».

Совсем в ином обличии выступает тема русской дороги в великолепной Прелюдии ля минор, соч. 32 № 8. Один, другой упругий рывок — и, «кажись, неведомая

---

[1] См. примечание на стр. 133.

сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит... летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мелькании, где не успевает означиться пропадающий предмет...»[1]. В стремительном «мелькании» Прелюдии, основу изложения которой составляет графически скупой, зато очень мобильный двухголосный («двухлинейный») склад, успевает ясно означиться только краткий, по-рахманиновски остро и настороженно ритмизованный мотив, неуемно подхлестывающий движение ( и т. п.). В нем чудится то легкое цоканье копыт, то тихое позванивание колокольчика. То вдруг он оборачивается мощными ударами колокола, врывающимися подчас на смелых резких разворотах, как бы вздымающих клубы снежной пыли. А то можно, пожалуй, припомнить и грозные постукивания клюки старого шутника Деда Мороза в прологе к «Снегурочке» Римского-Корсакова. Под конец же неугомонный мотив затевает даже озорной пляс, а затем все перекрывают пронзительные насмешливые разливы бубенцов, которые, замирая, словно лукаво манят за собой. Но резким рывком движение тормозится так же внезапно, как оно и началось...

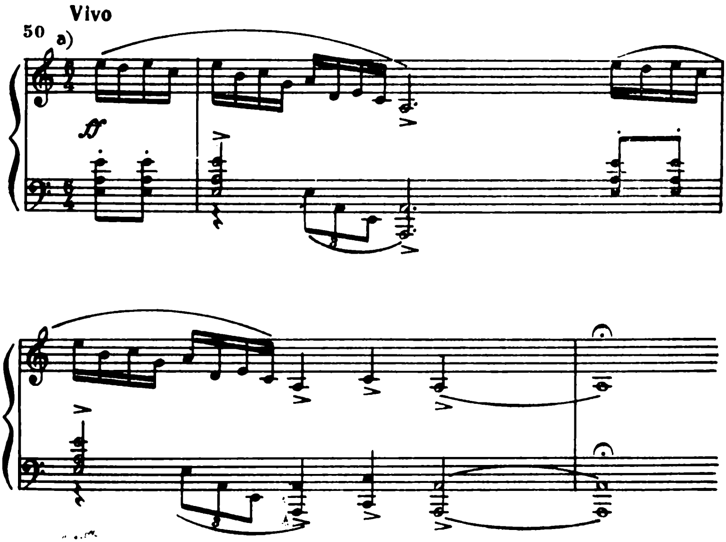
Прелюдия ля минор Рахманинова — замечательный образец русского скерцо, имеющий в творчестве композитора такого значительного, монументального предшественника, как Скерцо (в той же тональности!) из его Второй симфонии. В обоих произведениях национальный колорит создается, помимо ритмических и ладово-гармонических средств, мастерским насыщением стремитель-

[1] Н. В. Гоголь. Собрание художественных произведений в пяти томах, т. V. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 355.

ных фигураций исконными песенными интонациями. В этом, по отношению к Прелюдии, может убедить хотя бы следующее сопоставление:

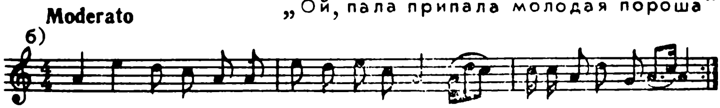
50

а)



Римский-Корсаков. 100 русских народных песен. № 16
„Ой, пала припала молодая пороша“

б)



Написанная с виртуозным размахом и очень образновыпуклая, Прелюдия ля минор вполне могла бы назы-

ваться Этюдом-картиной. В этом смысле она однотипна с другой великолепной пьесой, по праву носящей это название. Речь идет об Этюде-картине ми-бемоль минор, соч. 33 № 3, за которым как-то само собой закрепилось неофициальное название «Метель».

...В настороженной тишине падают, застывая, таинственные капельки-двузвучия. И вдруг из чуть закурившегося сугроба легким фейерверком взлетает головокружительный снежный вихрь. Следить за его своевольным, стремительным движением едва возможно, но необходимо. Ибо он то колет острыми ледяными иглами, то засыпает тучей снежной пыли, то коварно завлекает злорадной, дразнящей пляской. Вихрь исчезает быстро, рассыпаясь прахом, словно наваждение: превращается в тончайший свист и тут же опять оборачивается застывающими на лету «капельками». Несколько мгновений чудится, будто верхушка сугроба еще мерцает, «докуривается» — и все меркнет, замирает...

Эта «Метель» гораздо страшнее, злее известной листовской[1], с ее грандиозными шквалами фигураций. Рахманинов властно завораживает внимание слушателя своей «песней вьюги легковейной» — на редкость динамичной, интонационно интенсивной темой-фигурацией, экономно оттененной другими линиями изложения (точнее — метко разбросанными штрихами).

Рахманиновский Этюд-картина своим общим обликом и, в частности, нередко слышащимися характерными интонациями причета заставляет вспомнить многие страницы нашей классической поэзии, запечатлевшие вьюгу, злящуюся и плачущую на русских просторах. Только здесь вьюга больше злится, чем плачет, и пуга-

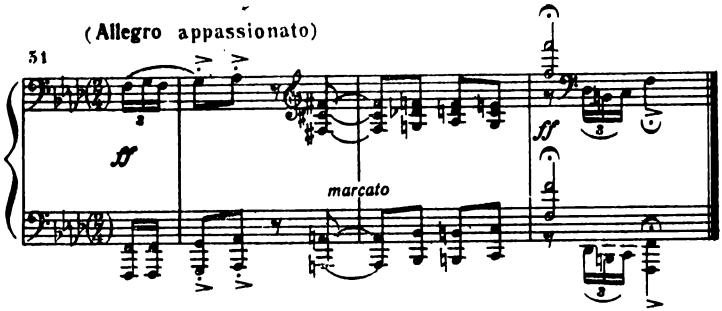
---

[1] Имеется в виду этюд Ф. Листа «Метель».

ет пострашнее, чем козни пушкинских бесов, ближе перекликаясь с блоковскими строками:

Вьюга пела,
И кололи снежные иглы,
И душа леденела...

Еще одна пьеса, наполненная стремительным «этюдным» движением, менее картинна в прямом смысле слова, чем две предыдущие. Это — Прелюдия фа минор, соч. 32 № 6. Здесь возникают, правда, ассоциации с шумом грозной стихии, а подчас в кульминациях явственно слышатся даже завывания и причеты вьюги, вызывающие в памяти Этюд-картину ми-бемоль минор. Однако это скорее обобщенный образ какой-то гораздо более агрессивной злой силы, с которой мало уже быть начеку: с ней приходится ожесточенно бороться. Прелюдия фа минор и представляет собой непрерывную жестокую схватку двух «антагонистов». Один из них — краткий импульсивный «мотив угрозы» — сразу выявляет тенденцию разрастись во всепопирающий агрессивный «марш злых сил». Но, тотчас натолкнувшись на сопротивление волевого человеческого голоса, он превращается в злобное, мрачное стихийное бушевание. Тяжело в борьбе с ним «противнику»: его возгласы — либо исступленные повторения одного и того же звука, либо резкие вскрики. Однако в самых ответственных, кульминационных моментах схватки появляются непоколебимо твердые, краткие, но песенно-яркие мотивы-возгласы, пронизанные рахманиновскими волевыми ритмами. И после двух таких «генеральных сражений» еще одна попытка злого маршевого наступления бесповоротно пресекается, властно обуздывается столь же характерно рахманиновской аккордовой концовкой-кадансом:



Прелюдия фа минор, при уже знакомой рахманиновской «хватке», первая среди зрелых пьес композитора антагонистически противопоставляет злое, бездушное и мужественно-волевое человеческое начала, то есть намечает одну из основных коллизий его дальнейшего творчества[1].

В отличие от этого, Прелюдия до мажор, соч. 32 № 1 (которая вполне могла бы называться «этюдом-картиной»), — последний яркий образ светлокрасочной стихии, созданный Рахманиновым вообще — не только в пределах данного жанра.

Одна за другой, с ошеломляющим напором бьют волны, разлетаясь целыми снопами пенных брызг и только ненадолго сменяясь причудливо крутящимися мелкими «барашками». Но, пожалуй, скорее всего это — возбужденно кипящее море русского праздничного звона, яростный накат мощных гулких ударов и переливы мелких колоколов — звуковая картина, близкая ряду страниц финалов Второго и особенно Третьего фортепианных концертов.

[1] В этом смысле интересно сопоставить «зачин» и «концовку» Прелюдии фа минор с соответствующими эпизодами «Рапсодии на тему Паганини» (1934).

В Прелюдии нашла оригинальное развитие давнишняя приверженность композитора к сжато-итоговым кадансовым формулам. Едва ли вообще существует еще пьеса в 40 тактов стремительного движения, складывающаяся из доброй дюжины кратких фраз (размером от двух до шести тактов), неизменно твердо кадансирующих в главной тональности. Каждая из них как бы метко нацелена на одну и ту же мишень и едва достигает ее, как вслед уже мчится другая [1].

Вместе с этими звуковыми стрелами мчится ослепительный белый луч. По дороге же он, подобно богатому призвуками колокольному звону (либо — преломляясь сквозь пенные брызги), расслаивается на свои составные, яркие, радужные цвета. Эффект «радуги» создается гармоническими средствами — обилием проходящих хроматизмов и изобретательным набором красочных аккордов мажоро-минорной системы с заметным русским ладовым привкусом [2]. Примечательно, что свежесть и броскость этих радужных гармонических красок (а кстати, и само частное ясное кадансирование, да еще в до мажоре) заставляют вспомнить о гармонической «речи» Сергея Прокофьева.

Наследница до-мажорного Музыкального момента и си-бемоль-мажорной Прелюдии, Прелюдия до мажор, не изменив их светлому, оптимистическому духу, сменила пышность и монументальность своих предков на более современное качество — дерзко-лаконичную напористость динамики. Это не широкий разлив половодья, а безу-

---

[1] Заключающий устой каждой фразы — тонический аккорд в своем полном виде длится (исключая общую концовку) не более одной четверти такта.

[2] В последнем отношении главная роль принадлежит ярким упорам на характерные ступени мелодического (миксолидийского) мажора.

держный натиск прибоя, рисуя который композитор стремится по-новому запечатлеть, как,

> Разорвав тоски оковы,
> Цепи пошлые разбив,
> Набегает жизни новой
> Торжествующий прилив [1].

*

Шесть пьес — три Прелюдии и три Этюда-картины — составляют группу широких «многофигурных» полотен, приближающихся по смыслу к своеобразному жанру массовых народных сцен для фортепиано.

Рахманинов интересно развил здесь тенденции, наметившиеся у его предшественников. Мусоргский, Лядов, Аренский создали несколько фортепианных произведений, которые можно назвать народно-эпическими пьесами-картинами. У Рахманинова же подобные пьесы впервые приобрели смысл эпико-драматических, подчас — эпико-трагедийных полотен. С другой стороны, серия народных жанрово-бытовых сценок для фортепиано, созданных Чайковским (таких, как «Юмореска», «В деревне», «На масленице» из «Времен года»), нашла свое продолжение у Рахманинова в виде эпико-скерцозных картин-сцен с большим динамическим размахом.

Глубоко своеобразными эпико-драматическими пьесами явились ре-минорная и соль-минорная Прелюдии из соч. 23. Подобно им, на оригинальной драматизации жанра — но только на этот раз не танца и не марша, а строфической хоровой песни — основан не опубликованный автором Этюд-картина ре минор (первоначально помеченный как соч. 33 № 5). Четыре строфы («куплета») со свободным разработочным развитием перемежа-

---

[1] А. К. Толстой. Собрание сочинений, т. I. ГИХЛ, М., 1963, стр. 151.

ются с многозначительными, издалека доносящимися призывными сигналами. В этих сигналах-призывах выкристаллизовываются характерные рахманиновские ритмические попевки, волевые и настороженные, по стасовскому выражению, удивительно «коренные», словно сконцентрировавшие в себе самую суть вещего пения русских колоколов. Из этой же попевки и рождается строго сосредоточенный напев строф, сохраняющих волевую, даже несколько маршевую поступь. В этом смысле Этюд-картина ре минор близко сродни главной теме первой части Первой симфонии (ре минор, соч. 13) и еще более — исходной теме финала Третьего фортепианного концерта (ре минор, соч. 30). В ходе же пьесы, когда «всплывают на поверхность» песенно-русские трихордные попевки, ясно узнаются и родовые черты «якобы менуэтной» Прелюдии ре минор, соч. 23 № 3.

Но это многозначительное родство Этюда-картины ре минор, по всей вероятности, и навлекло на него немилость автора. Ибо, обратившись вновь к заветной теме, композитор решительно двинулся напрямик в ее драматическом развитии, но не достиг достаточно убедительного общего результата. Так, в Прелюдии ре минор был пройден путь от внешнего «менуэтного благочиния» до набатной кульминации, вскрывшей истинное грозное значение подспудных сил исходного образа. Или же — в финале Третьего фортепианного концерта первая тема (преемница исходной мысли всего произведения) после многих сложных трансформаций и ожесточенных усилий пробила в конце концов дорогу итоговому светлому апофеозу. А решительное наступление суровой хоровой песни-марша в Этюде-картине ре минор, дойдя в несколько приемов до напряженной кульминации, рассредоточивается, так и не завоевав новых, страстно желанных, но пока что — тонущих во мгле горизонтов.

В остальных же пяти опубликованных Рахманиновым пьесах нет такой прямолинейности драматургического развития, причем вместо образного обобщения через единый жанр в них выдвигается принцип многоплановой картинности.
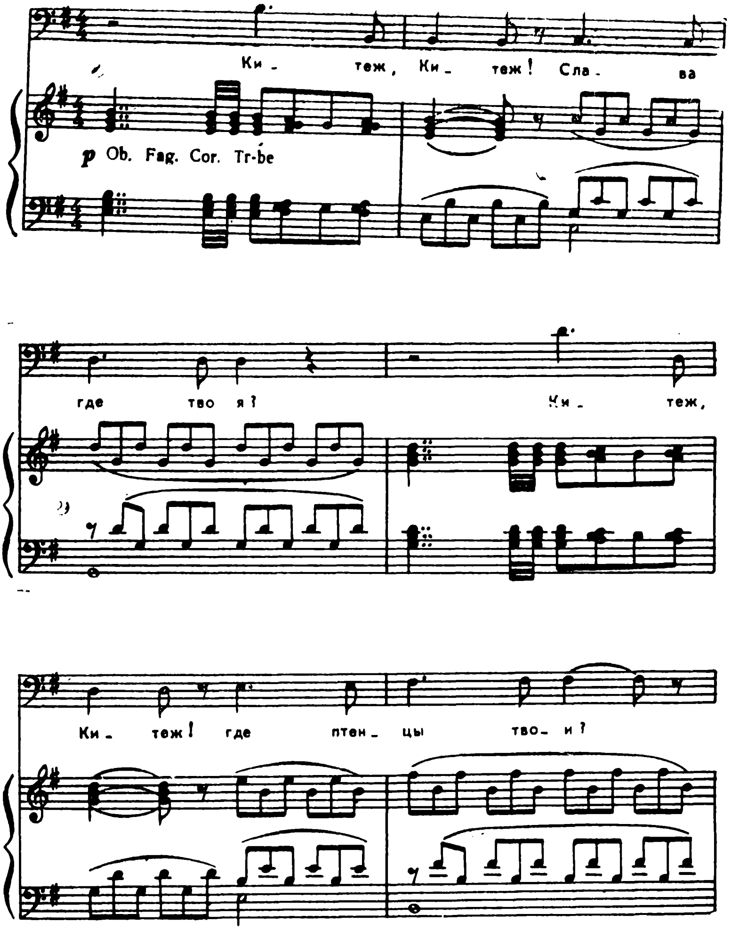
Две из этих пьес — Прелюдия ми минор, соч. 32 № 4, и Этюд-картина фа минор, соч. 33 № 1,— во многом походят на драматические фрагменты из опер, воскрешающих сурово-героические картины русской эпической древности.

Один из советских исследователей уже давно привел примеры большого родства Прелюдии ми минор с тематизмом оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже», и прежде всего — с музыкальной характеристикой самого града Китежа [1]. Это сопоставление можно развить и вглубь, и вширь. Прелюдия ми минор представляет собой нечто вроде очень свободной парафразы на ряд главных образов оперы Римского-Корсакова, горячо любимой Рахманиновым. Еще же точнее — это «парафраза» на образное содержание центральной эпико-драматической сцены оперы — первой картины 3-го действия, происходящей «в Великом Китеже», на который движется вражеская татарская рать, идет лютая «беда». Самой же важной точкой образно-тематического соприкосновения с Прелюдией является близость ее исходной темы с эпизодом картины, в котором многозначительные скорбно-величавые возгласы старого князя Юрия звучат одновременно с основным лейтмотивом Китежа, проходящим в оркестровой партии:

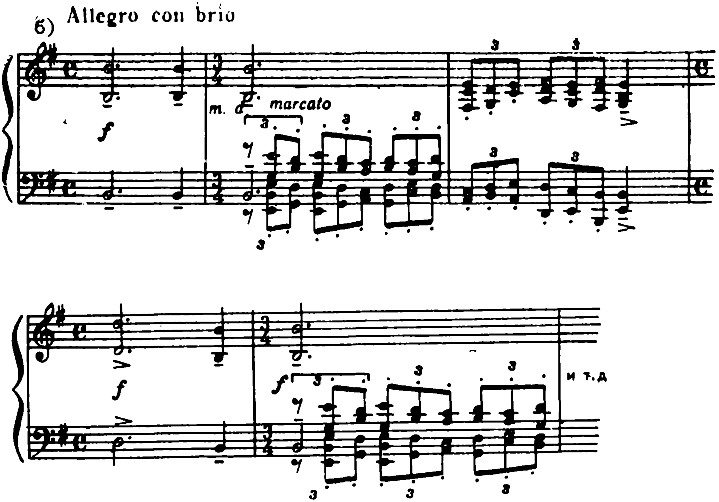
---

[1] Вл. Протопопов. Позднее симфоническое творчество Рахманинова. Сб. «С. В. Рахманинов». Музгиз, М.—Л., 1947, стр. 140—141.

52 а)


Ки - теж, Ки - теж! Сла - ва
p Ob. Fag. Cor. Tr-be
где тво я?
Ки - теж,
Ки - теж! где птен - цы тво - и?

б)

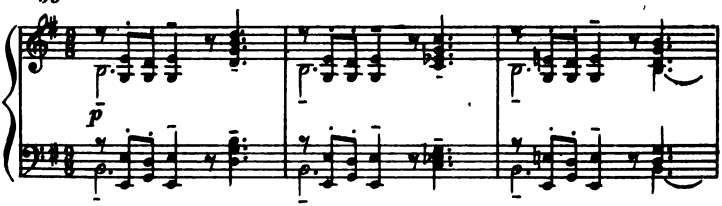


На протяжении очень развернутой по масштабу Прелюдии ясно вырисовываются и другие точки соприкосновения со сценой «в Великом Китеже»: слышатся скорбные причеты, затем проникновенные мольбы, как бы вымаливающие чудесное исчезновение града (средний «эпизод мольбы» — Lento — завершается таинственно-фантастической концовкой, изобилующей скользящими хроматизмами, приглушенными трелями).

Но главным остается исходный образ — многозначительные возгласы-сигналы, тревожно колеблющие, а подчас — содрогающие эпическую твердыню «хора» главных аккордов, насыщенного исконными русскими интонациями и ладовыми оборотами. От этого образа берут свое начало и причеты, и мольбы, но также и героические подъемы, приводящие на память отважную решимость дружины молодого княжича Всеволода, от-

правляющейся на верную смерть в жестокой сече, в неравной битве за родную землю. В конце же всей прелюдии исходный образ как бы окутывается «вековой мглой» — однако, как и у Блока, эта мгла заволакивает не столько давнопрошедший, сколько «грядущий день». И, в частности, в гуще исконных эпических попевок здесь трижды обозначается характерный рахманиновский афоризм, ритмически заостренный, настороженный и волевой:

33
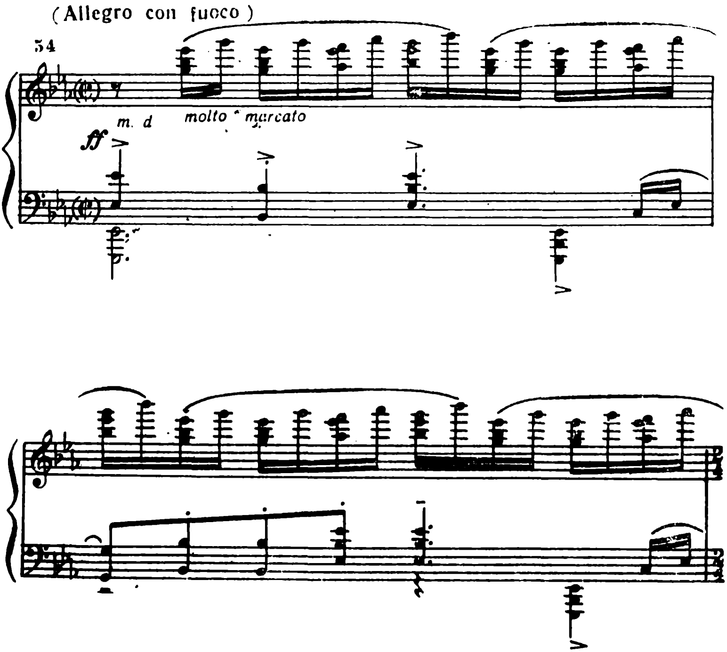


Более прост по композиции в целом, но не менее сложен по внутренней образной структуре Этюд-картина фа минор. Чудится, будто тяжелой поступью движется суровое шествие воинов, напутствуемое строгим, медлительно-заунывным напевом древнего «знаменного» образца. Но угрюмую монотонность движения все время нарушают напряженные рывки удалой силы, как бы томящейся нетерпением, изнывающей под бременем и пудовых лат, и молитвенного благочиния. После вдруг послышавшегося женского плача-причитания эти рывки становятся особенно смелыми и настойчивыми. Им как будто удается увлечь за собой все шествие и даже раззадорить медлительный напев. Только в этот момент шествие уже скрывается, провожаемое мрачным трезвоном колоколов. Но напоследок издалека доносятся отзвуки смелой, горделивой поступи, к которой органично

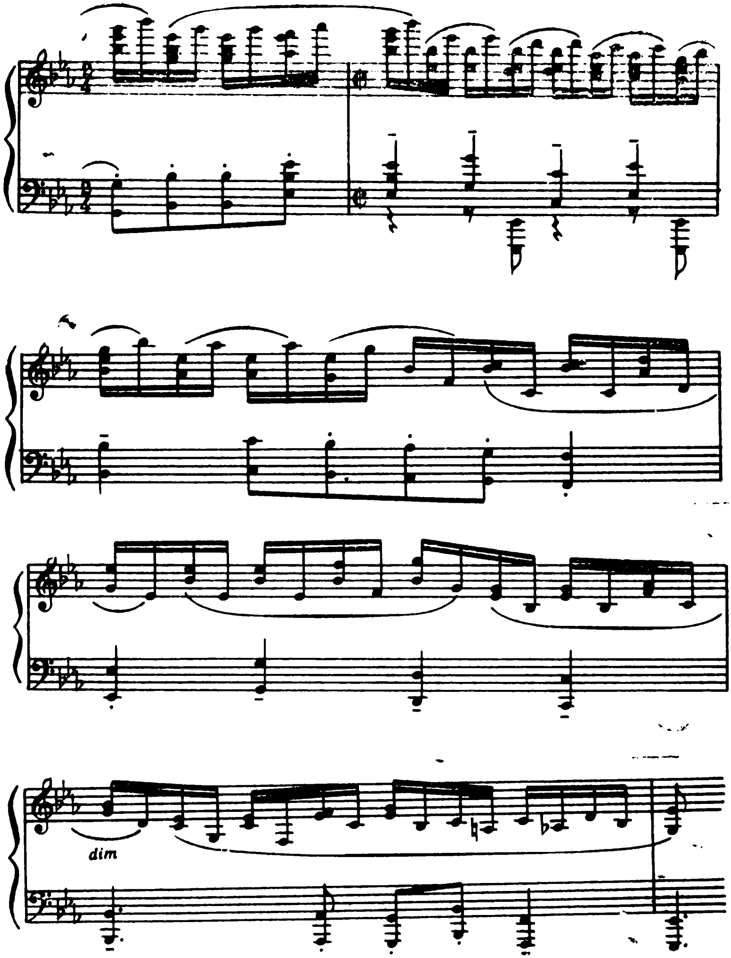
присоединились характерно рахманиновские волевые ритмические афоризмы, вновь подчеркивающие тесную связь эпических образов пьесы с помыслами о «грядущем дне».

С иными, жанрово-эпическими массовыми сценами опер Римского-Корсакова (например, с торжищем из «Садко», с началом картины «в Малом Китеже» из «Сказания о невидимом граде») можно сопоставить рахманиновскую Прелюдию ми мажор, соч. 32 № 3, и Этюд-картину ми-бемоль мажор, соч. 33 № 4. Именно в этом направлении, стремясь к широкому эпическому размаху, отходят они от своих «фортепианных предков» — жанрово-бытовых сценок Чайковского. Но Рахманинов следует здесь своим путем. Прежде всего, он наполняет обе пьесы излюбленным «жанром» — русским колокольным звоном. Только это не выразительное «пение» колоколов, а их праздничный «перепляс» со множеством замысловатых «коленцев-перезвонов». Так, в Прелюдии ми мажор «приплясывающие» краткие попевки постепенно все отчетливее, настойчивее пронизывают и перезвон, и даже эпизодическую тему хорового, строго аккордового склада. А в мощной кульминации образуется уже ярко сияющий «сплав» звона, хора и пляса. Из него же затем снова прочно «оседают» колокольные звучности. Они становятся мерными, строгими и все-таки не остепениваются до конца: совсем уже замирая, не удерживаются напоследок от одного-двух легких «приплясов».

Этюд-картину ми-бемоль мажор Рахманинов сам назвал впоследствии «Ярмаркой» (когда захотел расшифровать программный смысл пьесы для оркестровки О. Респиги — см. стр. 179). Возбужденный праздничный перезвон насыщается здесь звонкими фанфарами. Вот на мгновение все перекрыла разудалая песня,

чуть ли не «шаляпинский» напев «Вдоль по Питерской». А вот — фанфары возвестили начало балаганного представления: выступает с таинственными «пассами» фокусник, кривляется и выкидывает антраша Петрушка. Но все вновь начинает оттеснять ярмарочный гул, и картину увенчивает ослепительно яркая реприза-кульминация, «сплавленная» из радостного перезвона, фанфар и во всю ширь развертывающейся удалой песни:



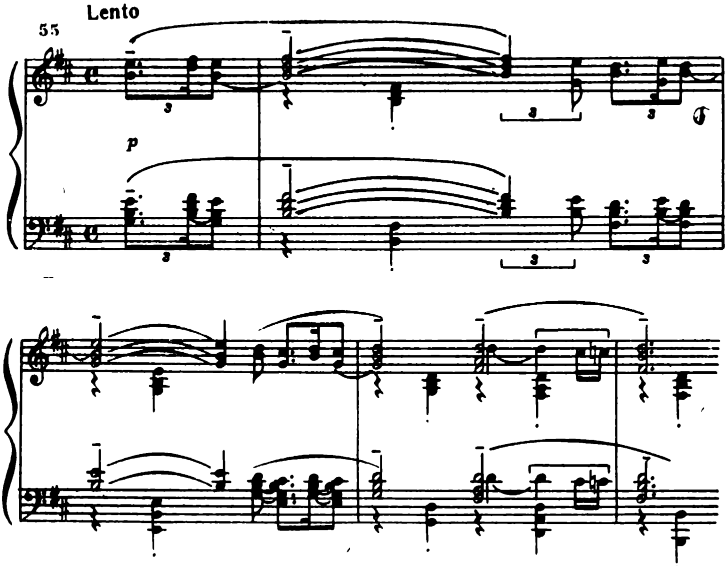

dim

Своеобразный эпико-скерцозный стиль этих двух пьес ясно выступает при сравнении с юношеской «картиной» Рахманинова — «Светлым праздником» из Первой сюиты для двух фортепиано. Красочное полотно «Светлого праздника», подобно многим жанрово-эпическим сценам в русских классических операх, отличается величавой статикой. Пьесы же 1910—1911 годов по острой скерцозной динамике, по частой и стремительной, подчас резкой «кинокадровой» смене тематического материала, разнохарактерных эпизодов перекликаются уже с произведениями младших современников — молодых С. С. Прокофьева и И. Ф. Стравинского. Скорее всего вспоминаются здесь, понятно, сцены масленичного гуляния в балете Стравинского «Петрушка» (1911). Только при этом тотчас не менее ясно выступают и важные, принципиальные различия. Стравинский — зоркий, но холодный и иронический наблюдатель массового народного веселья. Рахманинов же сам безмерно, восторженно увлечен стихией русского звона, песни, пляса. Так, обе его пьесы естественно пронизаны стальными, однако гибко варьируемыми ритмами, в которых узнается характерный внутренний подтекст многих зрелых, значительных рахманиновских творений, начиная со Второго концерта.

Но ни в одном сценическом или каком-нибудь другом произведении русского дореволюционного музыкального творчества не запечатлена картина, близкая по содержанию к той, которую стремится развернуть Рахманинов в Прелюдии си минор, соч. 32 № 10.

«Предок» Прелюдии — траурный Музыкальный момент соч. 16 № 3, написанный в той же тональности. Только теперь композитор переносит трагедийный конфликт из индивидуального лирико-психологического в массовый, эпико-драматический план. Как и в Музыкальном моменте, в основе Прелюдии лежит тема, соче-

тающая плавные и тягучие интонации, имеющие родство с русским заупокойным пением, хоровую аккордовую фактуру и скорбную, тяжело колышущуюся поступь траурного шествия:



Вместе с тем в Прелюдии образ шествия вырисовывается с гораздо большей рельефностью и масштабностью. В нем ощущается огромная сила, скованная глубокой скорбью, однако с твердой непреклонностью подчиняющая себе горестный напев, властно сдерживающая прорывающиеся временами рыдания.

Вдруг по рядам прокатывается волна глухого ропота, и шествие порывается вперед с удесятерившейся, титанической мощью, устрашающим оглушительным грохо-

том. Теперь ведущей силой становится мелодический голос. Преодолевая застылую мерность траурного шага, он гневно зовет за собой, на приступ. Но приступ встречает страшное сопротивление. Напеву-призыву приходится предельно напрягать силы, в исступленных, «двойных» рывках отбивать каждую пять пути и все же — отступить назад, возбудив лишь бурный порыв возмущенного ропота. Когда же этот порыв рассеивается, возобновляется скорбное траурное шествие. Последние его отзвуки — горестные причеты, сквозь которые, однако, мерцает искорка смутной надежды.

По сравнению с двумя предыдущими пьесами картина, развернутая в Прелюдии си минор, воспроизведена с меньшей образной конкретностью, дана в несколько романтически-отвлеченном плане. Тем не менее Рахманинов и здесь выступает вовсе не как сторонний наблюдатель, а как художник, с глубоким волнением стремящийся запечатлеть массовый эпико-трагедийный образ, вырисовывающийся в неясной общей перспективе, но властно подсказанный современной ему эпохой великих народных приступов.

*

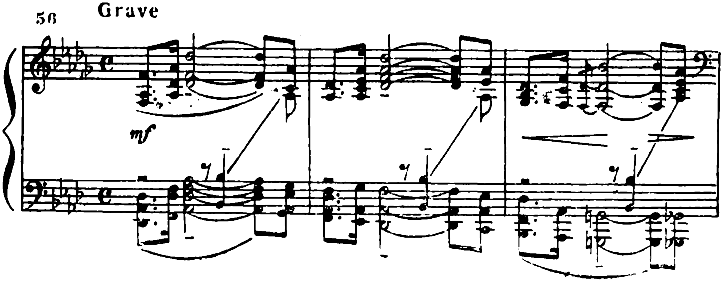
Обе серии пьес 1910—1911 годов Рахманинов расположил, как и Прелюдии соч. 23, чередуя «мрачные» и «светлые» (минорные и мажорные). Однако распределение светотени стало здесь более сложным. Так, первые три мажорные Прелюдии в соч. 32 (в тональностях до, ми и соль мажор) блещут яркими красками, но три последующие (фа, ля и си мажор) уже в заметной степени затенены, даны в приглушенном сумеречном освещении. Этюды-картины соч. 33 в целом еще мрачнее по колориту: из шести пьес здесь только две мажорные, одна —

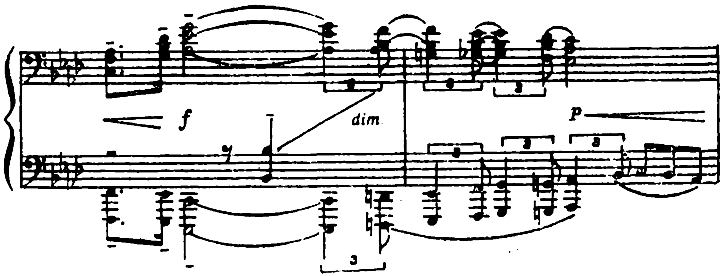
затененная (№ 2, до мажор) и другая — ослепительно яркая (№ 4, ми-бемоль мажор, «Ярмарка»).

Такое заметное омрачение общего колорита вполне соответствует значительному усложнению образного содержания обеих серий пьес. Поэтому особенно примечательно, что композитор поставил здесь перед собой труднейшую задачу — завершить каждую серию пьес-картин итоговым финальным полотном.

Эту роль в соч. 32 призвана выполнить Прелюдия ре-бемоль мажор № 13. Три серии ранних рахманиновских пьес были заключены итоговыми финалами: Музыкальные моменты соч. 16 — образом ликующей стихии, обе сюиты для двух фортепиано — массовыми картинами праздничного характера. Тем самым было подготовлено создание замечательных финалов Второго и Третьего фортепианных концертов, увенчиваемых светлыми лирическими гимнами широконапевного склада. Этими песнями восторженной лирической надежды подытоживает Рахманинов свои чудесные лиро-эпико-драматические инструментальные поэмы о родине. Теперь же, в Прелюдии ре-бемоль мажор, композитор стремится создать итоговый образ нового плана — не лирический, а массовый героико-эпический гимн-шествие:

56





Но при всей внешней торжественности и пышности этот гимн звучит чересчур риторично, абстрактно[1]. Его исходный фанфарный мотив, воплощающий героический призыв, слишком декларативен сам по себе и не получает необходимого для народного гимна убедительного песенного развития. Главное качество этого призыва — отважная настойчивость, чуть ли не фанатическая непреклонность.

Неожиданно как бы резко сменяется план «звукового действия». Вторгается эпизод неясного, смутного беспокойства, оттесняющий гимн-шествие куда-то в сторону, вдаль. Все заполняется тогда угрожающим, мрачным гулом, тревожными вскриками, стонами, во всю мощь разыгрываются «вихри враждебные». Мотив героического призыва искажается от напряжения. С исступленной энергией прокладывает он себе путь вперед.

[1] Черты абстрактной риторичности еще резче выступали в не опубликованном автором Этюде-картине до минор (проектировался сначала как № 3 в соч. 33). Эта пьеса составлена из двух контрастных разделов — пафосной траурной «речи» и внезапно осеняющего «серафического», опять риторически утешающего просветления. Последние такты пьесы были использованы впоследствии во второй части Четвертого фортепианного концерта.

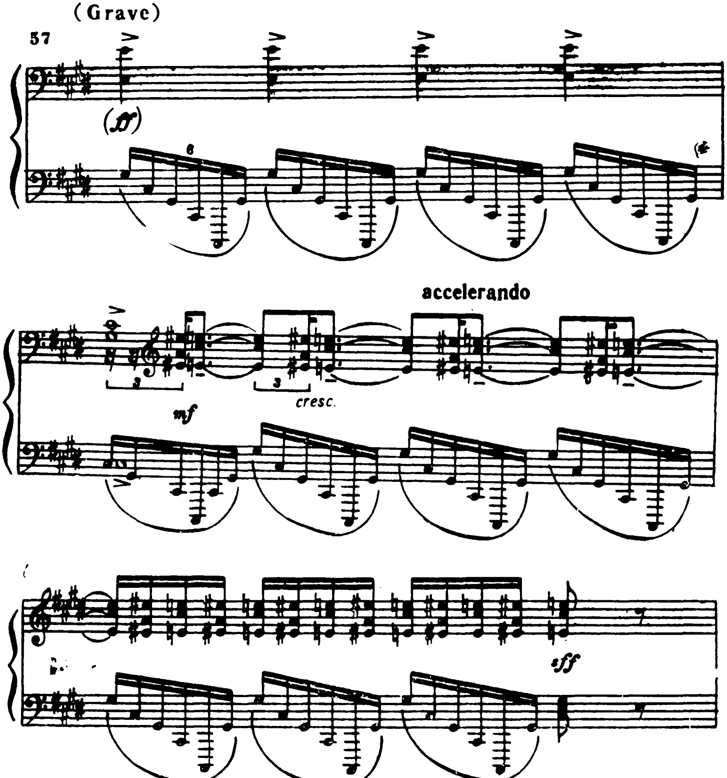
В конце концов злобно беснующаяся стихия как будто бы обуздывается вновь зазвучавшим гимном. Однако это достигается ценой непрерывной затраты столь огромных усилий, что заключительные громогласные провозглашения фанфарного мотива-призыва не воспринимаются как радостное утверждение полной победы. Создается впечатление, будто в этой концовке мрак не рассеивается солнечным светом, а только оттесняется искусственным блеском софитов.

Еще беспросветнее господство мрака в финале серии пьес соч. 33 — Этюде-картине до-диез минор. Не только тональность и тип изложения, но, главное, основной композиционный принцип заставляют узнать в нем потомка знаменитой юношеской Прелюдии, сочиненной в 1892 году.

Однако минувшие с той поры девятнадцать лет изменили облик «потомка» гораздо сильнее, чем можно было бы ожидать от «следующего поколения». Две антагонистические силы, находящиеся в непрестанной жестокой схватке, представлены теперь менее афористично, несколько более развернуто. Но при этом значительно ярче предстает образ злого, грозного начала. Воплощающая его тема, изложенная преимущественно тяжелыми октавными унисонами, по ходу действия обрастает страшными, «рыкающими» руладами. Главный же смысл ее конкретизируется вскоре после появления введением почти точной цитаты знаменитого «мотива судьбы» из первой части Пятой симфонии Бетховена[1]. В ответ ему, на фоне мрачного гула басовых арпеджий, судорожно скандируется одна и та же исступленная, протестующая интонация:

---

[1] Десятью годами ранее Рахманинов воспользовался им в своем романсе «Судьба», соч. 21 № 1.



Спор двух антагонистов переходит теперь в ожесточенную битву раньше, чем в Прелюдии, на втором этапе действия, к концу которого грозные, «рыкающие» рулады воцаряются над цепью скорбно никнущих стонов. И только в кратком заключительном эпизоде (репризе-коде) еще более мрачному звучанию бетховенского мо-

тива судьбы отвечает напрягший последние силы, но упорно не смиряющийся протестующий голос.

В целом же образ страстного человеческого протеста выступает в Этюде-картине недостаточно рельефно, слишком несобранно и риторически-отвлеченно. Этот образ уже не окрыляют юношеские романтические порывы, он чересчур зажат в страшных тисках злой, грозной силы, нередко до неузнаваемости искажающих его облик.

Противоречивость и неполноценность воплощения положительного начала сделали Этюд-картину до-диез минор — в противоположность юношеской Прелюдии — одной из наименее популярных рахманиновских пьес. Но это вовсе не было частной, случайной неудачей композитора. Ибо создать широкообобщающую картину борьбы с «силами зла» стало в начале 1910-х годов во много раз труднее, чем в начале 1890-х. Накануне 1914 года они готовились выступать уже в мировом масштабе, и это так или иначе ощущали все сколько-нибудь чуткие люди. Однако предчувствия были гораздо более острыми, чем определенными, и большинству особенно смутно представлялись силы, способные противостоять злому натиску. Немалое число художников тогда либо ушло в сторону от больших животрепещущих тем, либо капитулировало перед силами мрака, воплощая лишь приносимые ими ужасы и терзания, а то даже и начало вообще отказываться от гуманистических идеалов, как якобы «отживших».

Рахманинов отверг все эти пути, характерные для упадочного антидемократического искусства так называемых декадентов или модернистов. Об этом свидетельствуют даже самые мрачные и образно противоречивые из его пьес 1910—1911 годов. Так, в Этюде-картине до-диез минор страстный протест человеческих чувств, несмотря на исступленные метания, подчас — растерян-

ность, все-таки остается непримиримым, непокоренным. В Прелюдии фа минор напряженным усилием воли удается обуздать в конце концов агрессию зловещего марша. А в Прелюдии ре-бемоль мажор сделана не увенчавшаяся полным успехом, однако многозначительная попытка противопоставить «вихрям враждебным» образ героико-эпического плана.

Но наилучших художественных результатов Рахманинов достигал тогда, когда связывал свое напряженное ощущение современности с заветными образами родины. Это и было для него самой близкой, самой конкретной большой темой.

Понятно, что в годы, когда Россия находилась не только в преддверии первой мировой войны, но и посредине труднейшего, лишь немногими правильно осознанного в то время пути от одной великой революции к другой, тема Родины стала представляться Рахманинову в заметно усложнившейся перспективе. Так, в его пьесах 1910—1911 годов созерцание образов родной природы не рождает прежних восторженных лирических дифирамбов. Эти образы вырисовываются чаще всего сквозь сумрачную дымку, выступают не в ярком солнечном, а в затененном освещении, представая подчас «в красе заплаканной и бедной». Романтика бурной стихии конкретизируется теперь — в Этюде-картине ми-бемоль минор — как образ метели, подобно злому наваждению проносящейся над русскими просторами. Но в то же время бурно-стремительная Прелюдия до мажор, сияя ослепительными радужными красками, своей дерзко-напористой динамикой стремится увлечь море звонов к радостным «новым берегам».

В пьесах 1910—1911 годов Рахманинов впервые в этом жанре обращается к излюбленной в русском искусстве теме дороги, проникнутой глубокими трепетными

помыслами о родине. И тут же встает целая серия своеобразных «массовых народных сцен для фортепиано» (а такими сценами после «Китежа» Римского-Корсакова больше не радовала тогда русская опера!). В одних из этих «сцен» воскресли суровые героико-эпические образы отечественного прошлого, вдумываясь в смысл которых композитор явно помышляет о «грядущем дне». С другой стороны, в траурно-героической Прелюдии си минор он дает романтизированную (вместе с тем чуть ли не уникальную в те годы) эпико-трагедийную картину массовых похорон-демонстраций, не раз имевших место в современной русской действительности. А в Прелюдии ми мажор и Этюде-картине ми-бемоль мажор Рахманинов переносится в самую гущу многолюдного и многоликого народного празднества. С небывалой остротой воспроизводя его неуемный мощный динамизм, он именно здесь находит прочную опору радостным упованиям и надеждам.

VI. ПЬЕСЫ 1916 — 1917 годов

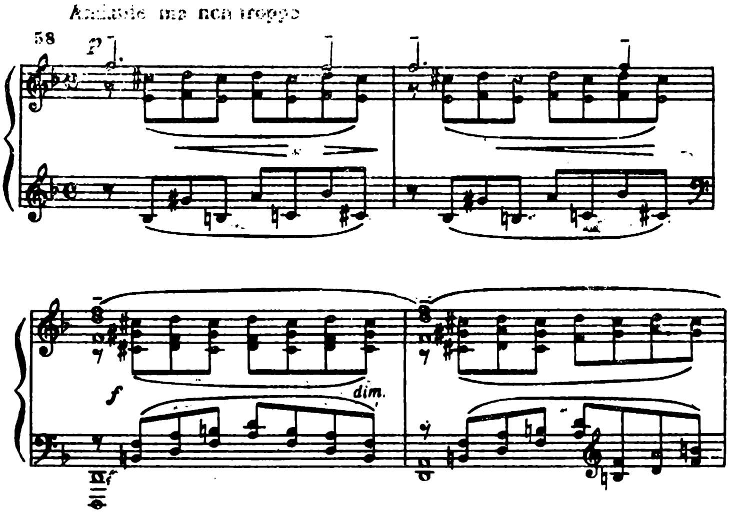
В Москве, в Центральном музее музыкальной культуры, хранится тетрадь эскизов, сделанных Рахманиновым при подготовке новой редакции Первого фортепианного концерта. Переделкой своего юношеского сочинения композитор занялся осенью 1917 года, и за этой работой его застали великие события Октября. Но музыкант превратно истолковал их смысл по отношению к судьбам русского искусства, к собственной деятельности. По свидетельству близких, он решил, что в это время «ему, как артисту, ничего другого не остается, как покинуть Родину. Он говорил, что жизнь без искусства для него бесцельна, что с наступившей ломкой всего строя искусства как такового быть не может и что всякая артистическая деятельность прекращается в России на многие годы»[1]. Поэтому он принял приглашение на гастроли, пришедшее из Швеции в конце ноября, и вскоре выехал за пределы родины, на которую уже никогда не возвратился.

Рахманинов успел окончить до отъезда новую редакцию Первого концерта: на ее чистовой рукописной партитуре стоит дата «10 ноября 1917» (ст. ст.). Но еще в ее черновые эскизы композитор вкрапил наброски трех не-

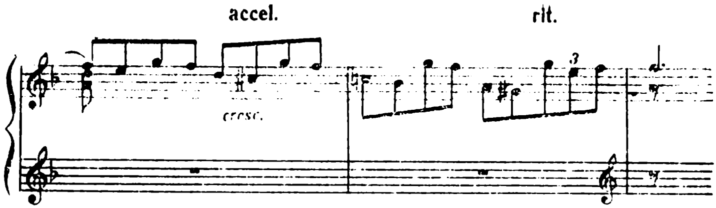
[1] Воспоминания о Рахманинове, т. I. Музгиз, М., 1962, стр. 49.

больших фортепианных пьес. Эти последние произведения, созданные на родине, Рахманинов закончил 14—15 ноября (ст. ст.) в Москве, и менее чем через две недели их чистовые рукописи вместе с автором пересекли русско-шведскую границу, чтобы спустя четверть века осесть в Библиотеке конгресса в Вашингтоне.

Одну из этих пьес, ре-минорную, Рахманинов не озаглавил и оставил неопубликованной. Нам известны лишь ее начальные тринадцать тактов, воспроизведенные в виде факсимиле на страницах одного зарубежного издания [1]. В этом отрывке дважды звучит фраза, полная мрачной, безысходной тоски, железным обручом сковавшей душевные силы:



[1] S. Bertensson and J. Leyda. Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music. P. 209.



Другую пьесу — «Восточный эскиз» — Рахманинов начал исполнять только с конца 1931 года, а опубликовал — в 1938 году[1]. «Восточный эскиз» — небольшая мажорная токката, наполненная неуемным быстрым движением фигураций, слегка расцвеченных ориентальным ладово-гармоническим колоритом. Впервые обратившись к жанру токкаты, Рахманинов представил его явно по-современному, в подчеркнуто моторном плане. В этом смысле не лишена меткости дружеская шутка знаменитого скрипача Фрица Крейслера, прозвавшего пьесу «Восточным экспрессом»[2].

Казалось бы, столь противоположный Пьесе ре минор, «Восточный эскиз» в действительности выявил лишь другой полюс единой «оси» настроений. Ибо совершенно новый для композитора тип фигурационного движения — внешне бодрого, но слишком механичного, не насыщенного ни яркими мелодическими элементами, ни столь характерными для Рахманинова гибкими настороженно-волевыми ритмами — был оборотной стороной глубокой душевной депрессии. И не потому ли Рахманинов стал

[1] Во II томе Полного собрания сочинений для фортепиано Рахманинова (Музгиз, М.—Л., 1948) год издания ошибочно указан как год написания пьесы.

[2] Любопытно, что в «Восточном эскизе» преобладает как бы «вращательное» движение, несколько напоминающее поначалу «вращение мельничного колеса» в фортепианной партии знаменитой шубертовской песни «В путь».

Рахманинов с радостью приветствовал первый большой рубеж, взятый этими великими волнами. Так, вскоре после свершения Февральской революции, 15 марта 1917 года, в «Русских ведомостях» сообщалось: «При театральном обществе образовался «Союз артистов — воинов», имеющий целью устраивать концерты и спектакли в пользу политических амнистированных и на подарки армии. В Союз поступило следующее письмо:

«Союзу Артистов — воинов.

Свой гонорар от первого выступления в стране отныне свободной, при сем прилагает свободный художник С. Рахманинов».

Конечно, Рахманинов был далек от понимания истинных сил, направляющих революционную бурю. Но в этот период он чутьем большого художника сумел, пробившись сквозь поверхностные мутнопенные течения эпохи, ощутить и запечатлеть в своих произведениях подсказанные ею большие эпико-драматические образы.

Результатом этого явился замечательный цикл фортепианных Этюдов-картин соч. 39, создававшийся с сентября 1916 года по февраль 1917 года [1].

Значительные по масштабам, написанные, как правило, с большим виртуозным размахом, Этюды-картины соч. 39 исполняются чаще всего по отдельности. Однако в их расположении рельефнее, чем в предыдущих сериях Прелюдий и Этюдов-картин, выявлен принцип цикличности, и сам автор не раз исполнял все девять пьес подряд.

В Этюдах-картинах соч. 39 заметны четыре внутренних подцикла. Начальный подцикл складывается из
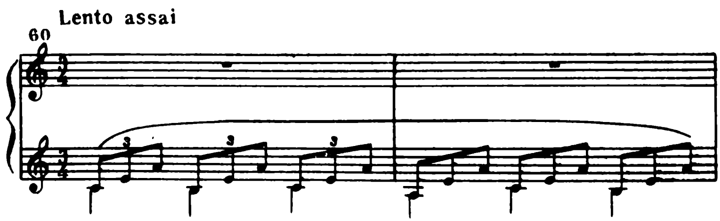
---

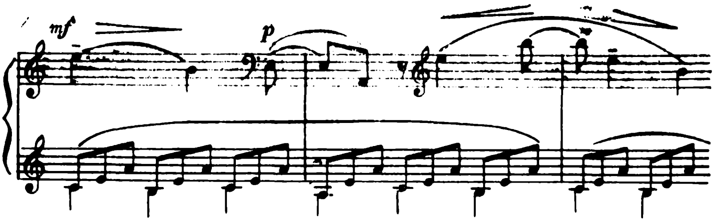
[1] Первое, авторское, исполнение пьес состоялось 29 ноября 1916 г. в Петрограде. Но некоторые из них дорабатывались вплоть до середины февраля 1917 г.

трех пьес. Средней из них — № 2, ля минор, — автор впоследствии дал программный заголовок — «Море и чайки». Это случилось в начале 1930 года, когда итальянский композитор Отторино Респиги взялся по предложению С. А. Кусевицкого инструментовать для оркестра сюиту из пяти Этюдов-картин Рахманинова. Автор пьес отнесся к затее очень благосклонно и решил некоторыми программными сведениями вернее направить творческую фантазию оркестратора.

Название «Море и чайки» (по словам Рахманинова, подсказанное ему женой) очень обобщенно характеризует одну лишь только мастерски воплощенную живописно-картинную сторону произведения, за которой кроется глубокий психологический и широкий аллегорический смысл.

Один из основных пластов изложения в Этюде-картине ля минор — медленное, мерное движение триолями, ассоциирующееся с едва заметным, лениво-тяжким колыханием моря, почти застывшего в мертвом штиле. Не случайно эти фигурации ведут свое происхождение от программной симфонической поэмы Рахманинова «Остров мертвых» (1909 год, по картине А. Бёклина), и в них так же вплетаются интонации страшной «темы смерти» — средневекового католического напева «Dies irae»:
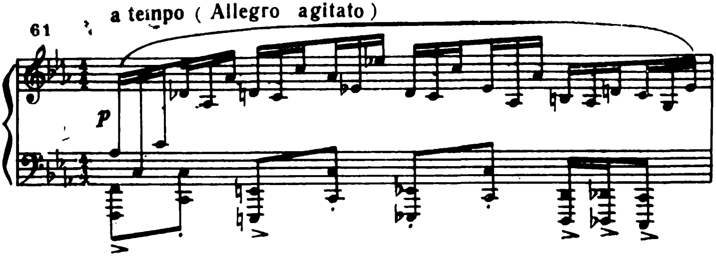




Мелодическая линия огромного диапазона складывается в Этюде-картине ля минор из отдельных кратких интонаций, построенных на широких интервалах. Благодаря этому создается ощущение необъятного пустого воздушного пространства. Сами же эти интонации, действительно, похожи на птичьи вскрики, а не на восклицания человеческих голосов, и лишь изредка в них вклиниваются обрывки печальных песенных попевок.

Но весь этот мертвый штиль — предвестник грозной бури. Ее приближение уже ощущается в среднем эпизоде пьесы. Здесь как бы мрачнеет и сгущается атмосфера, чуть беспокойнее начинают перекатываться волны, слышатся жалобные, уже не птичьи стоны.

Мертвый штиль воцаряется снова. Бушевание же бури, в томительном напряженном предчувствии которой «стонут чайки», с потрясающей силой запечатлено в двух обрамляющих Этюдах-картинах.

Первый из них — до минор, № 1, — рождает в воображении картину свирепого морского шторма. Сквозь шум разъяренных ураганом волн прорываются исступленные сигналы бедствия. Разостлавшись пенным ковром, волны начинают вдруг причудливую злобно-насмешливую игру (эпизод «скерцандо»), переходящую в грозный тяжеловесный пляс, в который пустились сами морские глубины:

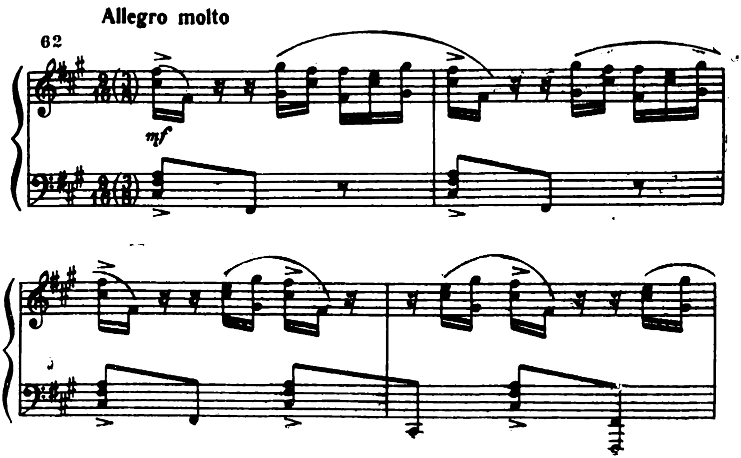
61

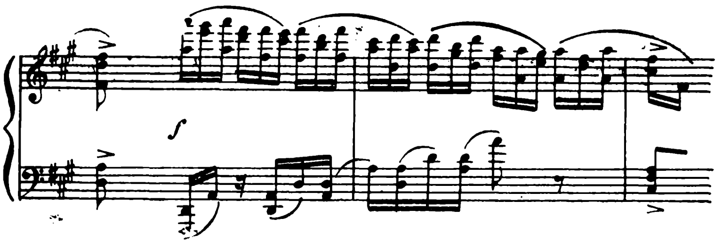


Под конец из этого пляса вырастает агрессивный марш злых сил, стремительный напор которого, однако, срывается под дерзко вызывающий заключительный окрик.

В Этюде-картине фа-диез минор (№ 3) яростное бушевание ночного урагана озаряется тревожным полыханием частых зарниц, то дающих мелкие резкие вспышки, то раскидывающихся длинными языками мрачного пламени:

62





Сгустившуюся на время мглу прорезывает зловещая пляска огненных искр. Снова мгла, и опять зарницы. Но вот они постепенно затухают, превращаясь в грустное призрачное мерцание.

Первая и третья пьесы из соч. 39 — достойные наследники героико-драматических романтических этюдов Шопена, в которых великий польский композитор с эпическим размахом запечатлел чувства и помыслы, рожденные грозной революционной бурей, разразившейся на его родине. Особенно ясна эта преемственность между Этюдом до минор, соч. 25 № 12, Шопена и Этюдом-картиной до минор, соч. 39 № 1, Рахманинова. Главной же приметой своего века, своего времени у Рахманинова выступает сложное взаимодействие героико-романтической красоты бушевания стихий с образами мрачных, зловещих сил, то маскирующихся причудливой игрой, то дерзко устремляющихся на приступ.

Именно появление образов злых сил отличает Этюды-картины из соч. 39 не только от шопеновских, но и от мятежных романтико-стихийных пьес 1890—1900-х годов, созданных самим Рахманиновым, а также Скрябиным. Эти мрачные образы начали вырисовываться в рахманиновских произведениях на рубеже 1910-х годов, в том числе в таких фортепианных пьесах, как Прелюдии фа минор («марш злых сил») и ре-бемоль мажор («вих-

ри враждебные»), Этюд-картина до-диез минор (бетховенский «стук судьбы»).

Но в то же самое время Рахманинов написал еще одну пьесу, в которой задумал по-особому представить образ злой силы. Пьеса была завершена 8 сентября 1911 года и обозначена как «Этюд-картина» соч. 33 № 4. Однако она чем-то не удовлетворила автора и вместе с двумя другими (см. стр. 125) была изъята из соч. 33.

Спустя пять лет Рахманинов, внеся в пьесу какие-то неизвестные нам изменения, исправил ее датировку на «27 сентября 1916 г.» и включил в соч. 39 как Этюд-картину № 7 (ля минор). Спустя еще тринадцать с лишним лет он, давая программные указания для О. Респиги, пояснил, что пьеса «была вдохновлена сказкой о Красной Шапочке и волке» [1].

«Красная Шапочка» (так обычно именуется пьеса в пианистическом обиходе) стала очень популярным произведением, широко известным прежде всего в гениальной интерпретации автора (запись сделана в 1925 году).
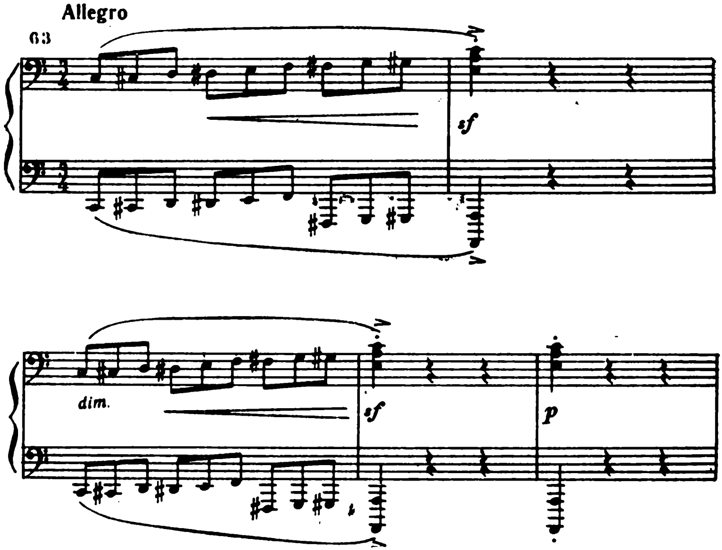
Только никто, услышав «Красную Шапочку», не поверит, что это просто музыкальная иллюстрация к знаменитой детской сказке. В сущности, Рахманинов мастерски воспользовался лишь ярким внешним типажом ее контрастных главных персонажей, с детства знакомых всем и каждому. В результате инструментальная пьеса с театральной рельефностью воплотила многозначительное, широкообобщающее содержание.

...В густом басовом регистре фортепиано звучит отрезок хроматической гаммы, устремленный к простейшему тоническому аккорду. Трудно более метко и просто

---

[1] S. Bertensson and J. Leyda. Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music. P. 263. Из письма С. В. Рахманинова к О. Респиги от 2 января 1930 г.

создать эффект злобного рыканья зверя, кидающегося на свою жертву:
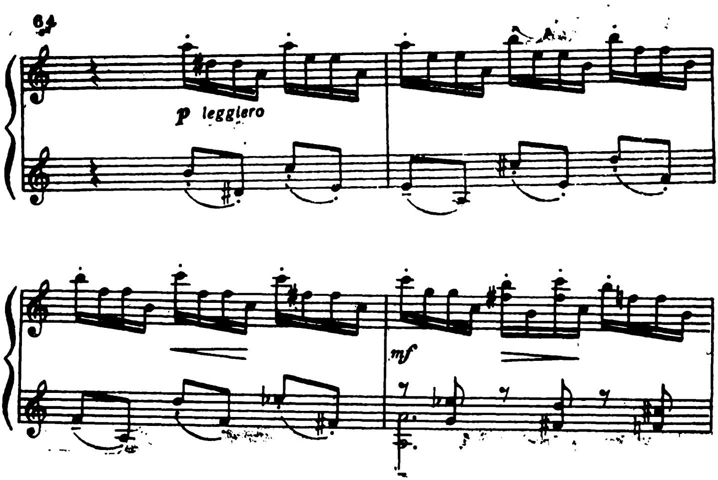


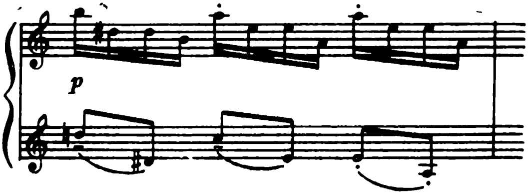
Но при всей внешней характерности «тема волка» — музыкальный афоризм, по своей высокой обобщенности и концентрированности допускающий сравнение с бетховенским «стуком судьбы», с «темами рока» у Чайковского. Только Рахманинов внес в свой афоризм новый акцент — подчеркнул в нем хищную, агрессивную сущность.

В полном соответствии с этой сущностью развивается в пьесе вся «партия волка». Сначала «волк» пугает убегающую в страхе «Красную Шапочку». Затем (в среднем эпизоде «Poco meno mosso») он начинает пре-

следовать ее по пятам, убыстряя и расширяя тяжелые прыжки (аккордовые скачки басов с эпизодическими короткими «рыканиями»). Вот «волк» на время отстал, дал своей жертве отдалиться, но неожиданно кинулся за нею вслед с возросшей стремительностью, с еще большей яростью.

А кто же в действительности жертва этого хищного преследования? Наиболее внешне характерная примета «темы Красной Шапочки» — непрестанные трепетные и напряженные повторы звуков во всех трех «слоях» стремительных фигураций, звучащих в высоком регистре. Но при этом в верхнем «слое» вырисовывается краткая мелодическая тема. Неуклонно развивающаяся на протяжении всей пьесы, она основана на коренной песенно-русской попевке:





Когда Рахманинов не испытывал потребности зажимать в тиски стремительного темпа, нагнетательного ритма и насыщать тревожными повторами звуков такие попевки, он распевал из них широкие, привольные мелодии, подобные чудесной теме-песне о родине, открывающей Третий фортепианный концерт.

Таким образом, «детская сказочная» программа обернулась у Рахманинова напряженной трагедийной коллизией, рожденной грозным дыханием современности. Не случайно первоначальный вариант «Красной Шапочки» возник еще в преддверии, а окончательный — уже на третьем году первой мировой войны, когда сознание людей было глубоко потрясено небывалым по масштабам разгулом сил разрушения и человеконенавистничества.

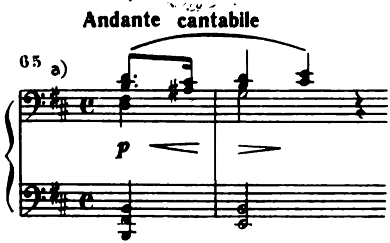
Трагические помыслы о жертвах, погубленных этими жуткими силами, породили, несомненно, самый мрачный из Этюдов-картин Рахманинова — до минор, № 7, который можно выделить вместе с «Красной Шапочкой» в другой — двухчастный подцикл, входящий в соч. 39. «...Этюд до минор, — сообщал Рахманинов в письме к Респиги, — это похоронный марш. Разрешите мне распространиться о нем несколько более. Я уверен, Вы не посмеетесь над прихотью композитора. Начальная тема — марш. Вторая тема изображает пение хора. Начиная с движения шестнадцатыми в до миноре и чуть далее в ми-бемоль миноре подразумевается мелкий дождь, непрестанный и безнадежный. Движение развертывает-

ся, достигая кульминации в до миноре, означающей перезвон церковных колоколов. В заключение возвращается первая тема, марш»[1].

Похоронный марш в Этюде-картине до минор — несомненный потомок траурного Музыкального момента си минор, соч. 16 № 3. Родовые черты ясно заметны в зачинах пьес:
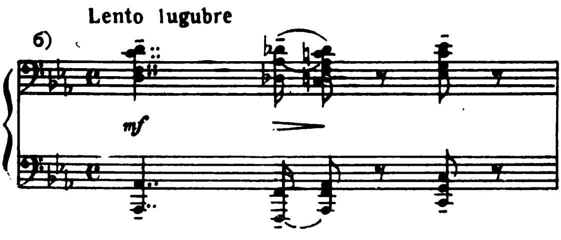
Музыкальный момент соч.16 №3

65 а)



Этюд-картина соч.39 №7

б)
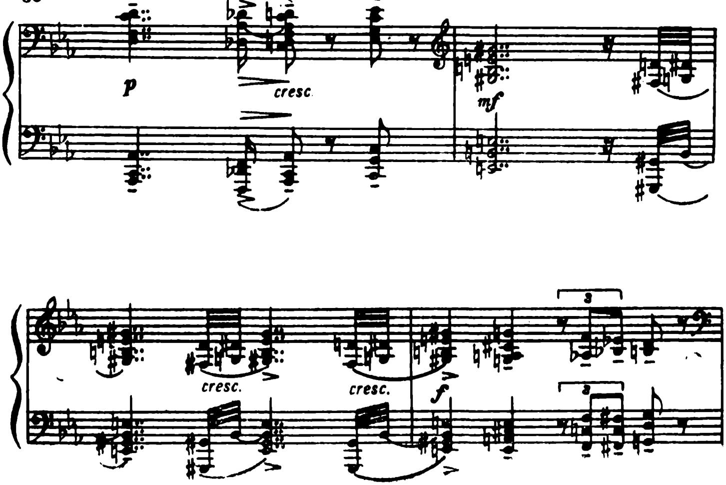


Только облик «потомка» страшно искажен предельным нервным напряжением. Уже в зачине Этюда-картины сразу резко выступают новые приметы. Мелодиче-
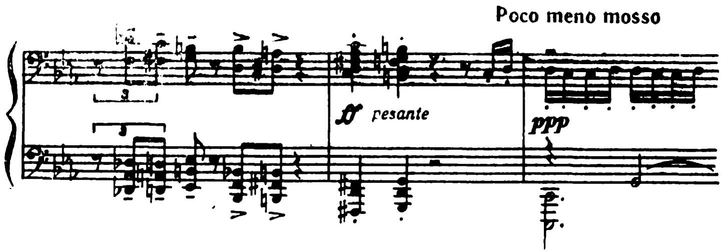
[1] S. Bertensson and J. Leyda. Sergei Rachmaninoff. A. lifetime in music. P. 263. Из письма С. В. Рахманинова к О. Респиги от 2 января 1930 г.

ские интонации здесь более «стиснуты», ритмика — заострена, гармонические сочетания звуков — усложнены. Не плавно, не распевно, а из судорожных обрывков строятся музыкальные фразы. Они насыщены исступленными возгласами ярости и ужаса, стонами и рыданиями. Их экспрессивность только усугубляется контрастной эпизодической второй темой: ее звучание имеет явное сходство с бесстрастным, отрешенным заупокойным «пением хора».

И все-таки, как когда-то в Музыкальном моменте, каждую из горестных фраз заключают стальные тиски характерных строгих кадансов, которыми дает знать о себе несгибаемая душевная воля:

66
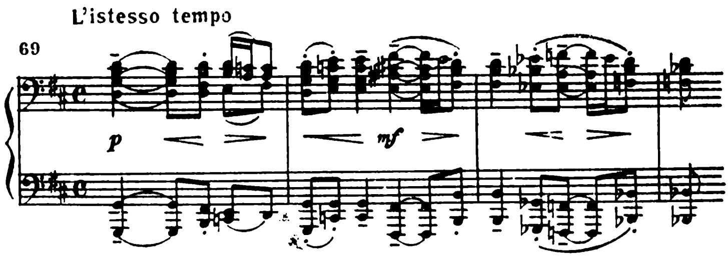




Когда же начинается унылый стук дождевых капель (см. конец примера № 66), одинокий голос исподволь запевает жалобную, тягучую мелодию, долго и тщетно пытаясь избыть горестную скорбь. Только после мощного «хорового» подхвата безысходное, безнадежное состояние сменяется нарастающей волной энергии, приводящей к суровой, но эпически величавой, «колокольной» кульминации. И под затихающий, однако пронизанный волевыми ритмами звон колоколов похоронное шествие проходит свой последний этап более собранной, выровненной поступью...

После мрачного, «ночного» по колориту Этюда-картины до минор в пьесе ре минор (№ 8), открывающей финальный подцикл в соч. 39, брезжит пасмурное «хмурое утро». Серые тучи плотно заволокли небо над широкой водной гладью, поверхность которой тревожит беспокойная мелкая зыбь. Она то чуть разыгрывается, то стихает, долго держа в томительном неведении: разразится или так и не разразится большая буря? И та, наконец, врывается, проносясь в несколько мгновений мрачным, устрашающим шквалом (эпизод «poco accelerando»).

Тем не менее и это краткое вторжение помогает смелее расплескаться беспокойной зыби, которую теперь подгоняет свежий, озорной ветерок. Однако и он вскоре уносится, маня за собой куда-то на бескрайние просто-

Но эта краткая маршевая мелодия в восточном вкусе предстает лишь в первом эпизоде пьесы (после вступительных ударов набата). В дальнейшем же развитии из этой темы активно участвует только возбужденный, краткий ритмический мотив ( и т. п.). Но ведь он настолько сродни характерным рахманиновским стальным ритмам и вместе с тем русским народным плясовым, а подчас и эпическим былинным напевам![1] Неудивительно поэтому, что этот маршевый ритм-афоризм, естественно сливаясь воедино с «приплясами» колокольного звона, становится вездесущим остродинамичным и образно-колоритным компонентом всей пестрой, многоликой звуковой композиции.

В центре же всей пьесы помещается большой эпизод, еще более усугубляющий национальный колорит произведения. Где-то на краю, подальше от гущи ярмарочной сутолоки, раздается хоровой напев:



[1] Вспомним хотя бы былинный напев, использованный Римским-Корсаковым в хоре «Высота, высота поднебесная» в опере «Садко», или классическую былину «О Вольге» («Жил Святослав девяносто лет»).

Скупая мелодия сложена из исконных русских интонаций, восходящих и к былинному речитативу, и к древнему церковному знаменному распеву.

Но напев нисколько не отрешен от мирской суеты. В нем слышится какая-то напряженная, многозначительная иносказательность. И если даже представить себе поющих в монашеском платье, все равно сдается, что истинного благочиния у них не больше, чем у колоритнейших персонажей смутных времен на Руси — у «иноков честных» Варлаама и Мисаила, гениально запечатленных Пушкиным и Мусоргским.

Когда же на первый план опять врывается шумная и беспорядочная ярмарочная многоголосица, в ней постепенно начинает все мощнее выделяться радостный праздничный перезвон, под который в конце концов утверждается немногословная, но напористая маршеобразная фраза, проникнутая смелой, победоносной уверенностью.

Этюд-картина ре мажор — гораздо более художественно яркое и полнокровное произведение, чем финалы предыдущих серий рахманиновских пьес (Прелюдия ре-бемоль мажор, соч. 32 № 13, и Этюд-картина до-диез минор, соч. 33 № 6). Однако калейдоскопичность ярких фрагментов здесь преобладает над целеустремленностью общего замысла. В этом смысле пьеса уступает и своим ближайшим предкам — Этюду-картине ми-бемоль мажор, соч. 33 № 4, Прелюдии ми мажор, соч. 32 № 3, и особенно заметно — знаменитой Прелюдии соль минор, соч. 23 № 5, с которой имеет явное родство в плане свободного скерцозного претворения маршевости.

Такое преобладание пестроты возбужденных впечатлений над стройностью их осмысления не было удивительным в произведении итогового назначения, созданном на остро ощущавшемся Рахманиновым рубеже

грандиозных переломных событий: на рукописи Этюда-картины ре мажор стоит авторская дата «2 Февраля 1917».

Но в самый поздний срок, 17 февраля 1917 года, была завершена другая пьеса из соч. 39 — знаменитый Этюд-картина ми-бемоль минор (№ 5). Это произведение вместе с еще одним великолепным Этюдом-картиной си минор № 4 образует сердцевину всего цикла, его замечательную образно-художественную вершину.

Этюд-картина си минор — глубоко оригинальное произведение. Заветная тема русской дороги, проникнутая, как всегда, помыслами о судьбах родины, предстала здесь у Рахманинова не в традиционном плане созерцательного лирического раздумья, без обычного широкого развития пейзажного либо стихийного фона, а в сложном тесном переплетении с народно-жанровыми образными элементами.

Проселочным путем люблю скакать в телеге
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень.
Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи кочующий обоз...

Знаменитая лермонтовская «Родина» сама собой воскресает в памяти во время звучания Этюда-картины си минор. Могут вспомниться также и стихи Алексея Кольцова, которые Чайковский взял эпиграфом к «Жатве» («Августу») из «Времен года» — русскому жанрово-бытовому скерцо, одному из прародителей рахманиновской пьесы:
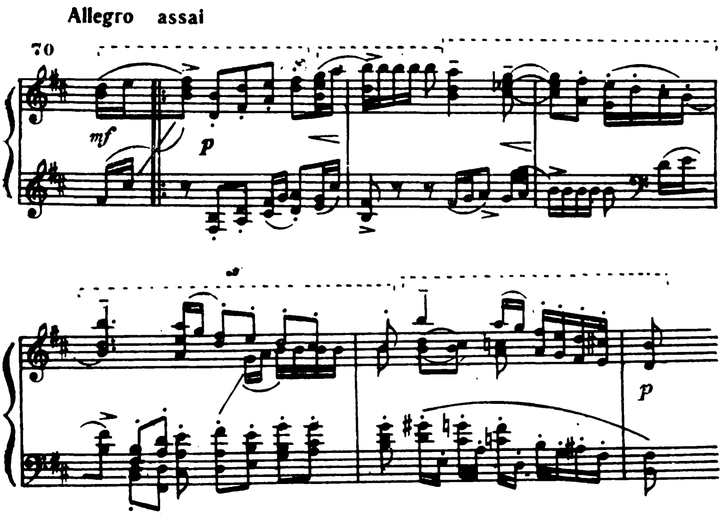
В копны частые
Снопы сложены;
От возов всю ночь
Скрыпит музыка...

В жанре скерцо обычно воплощается стремительный поток однородных множественных явлений, среди которого могут островками мелькать эпизодические образы и выделяется центральный из них, так называемое трио. В рахманиновской же пьесе нет таких отдельных «островков». Но зато здесь в едином русле мчится поток из разных, прихотливо сливающихся и поочередно сменяющих друг друга основных «образных течений».

Да и само «русло» (за исключением заключительного отрезка, где оно строго выпрямляется, быстро уходя вдаль) поражает оригинальностью своих частых «излучин». Как известно, для скерцо характерна строгая четкость и равномерность метро-ритмического движения, которая с наступлением XX века стала нередко переходить в жесткую механичность. В полную противоположность такой тенденции, Этюд-картина си минор является уникальным, глубоко русским образцом скерцо, в котором при упругости и динамичности ритма отсутствует постоянный единый размер. За вычетом строго четырехдольной коды («последнего отрезка русла»), в пьесе настолько часто и прихотливо чередуются двух-, трех- и четырехчетвертные такты, что композитор отказался вообще от обозначения какого-либо размера (метра). Таким образом, Этюд-картина си минор является у Рахманинова венцом динамизации свободных, «сложных» метров, типичных для исконного русского протяжного песенного мелоса.
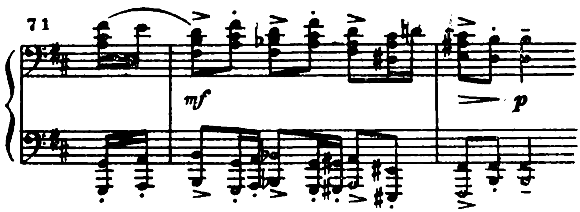
Из таких же глубинных «почвенных» источников питаются и сами «образные течения» рахманиновской пьесы. Вначале они предстают слитыми в одну, чрезвычайно своеобразную тему. Зачин ее — энергичный разбег либо размах — на своей вершине превращается в призывный, настораживающий звон колокольчика. Чтобы убедиться, из какой гущи русских народно-жанровых,

плясовых и обрядово-игровых попевок возник этот зачин, можно сопоставить его хотя бы с зачином знаменитых «Проводов масленицы» из «Снегурочки» Римского-Корсакова. Плоть от плоти русской песенной мелодики, ее плавной широты также и концовка темы. «Сбегающая» по ступеням целой октавы, она повторяется в трех различных ритмических вариантах, подчеркивающих ее смысл привольного устремления вдаль. С этой концовкой сплетаются возникающие в других голосах начальные мотивы темы, сразу выявляя свободно-полифонический, чрезвычайно подвижный склад изложения, характерный для всей пьесы:



Против всех традиционных правил, исходная тема, однажды прозвучав, более ни разу не повторяется целиком. Но она уже дала импульс двум чередующимся

«образным течениям». Сначала разворачивает свою удаль игровой зачин-разбег, смело расширяя энергичные размахи, а затем переходя в тяжеловесный, мрачноватый припляс. На смену выступает другое «течение» — образ устремления в неясную даль, как бы манящую грустным мерцанием далеких огоньков. В этом новом разделе (после первого знака репризы [1]) действие ведет концовка темы вместе с поддразнивающим ее призывным «мотивом колокольчика». Незаметно вновь разрастаются удалые размахи-разбеги, теперь еще более смелые, напористые, завершающиеся еще более мрачно-насмешливым приплясом с оттенком грозной, отчаянной лихости:

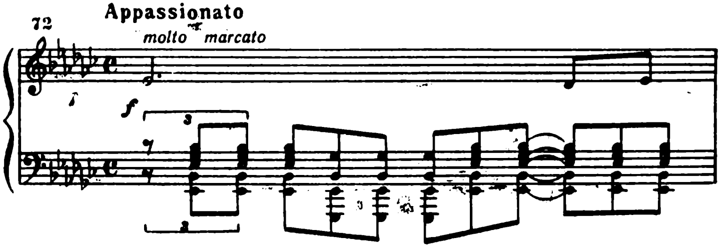


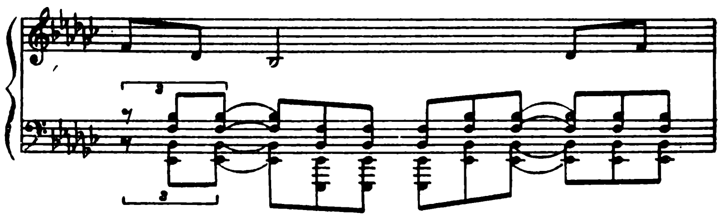
После этого в равномерно-стремительной коде опять «сменяется течение». Особенно тревожным и настойчивым, под конец — даже грозно-величавым становится призывный звон колокольчика. А мотивы «устремления вдаль» (концовки темы), проносясь друг за другом почти через всю клавиатуру фортепиано, как бы очерчивают огромное пространство, исчезая где-то в сумрачной мгле.

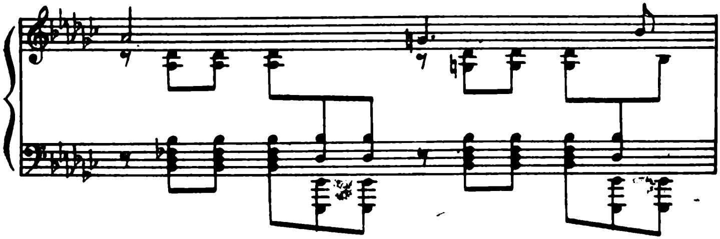
[1] Этюд-картина си минор написан в оригинальной форме, расчлененной по принципу, напоминающему так называемую «старинную сонату», для которой характерна «текучесть», неопределенность тематических граней.

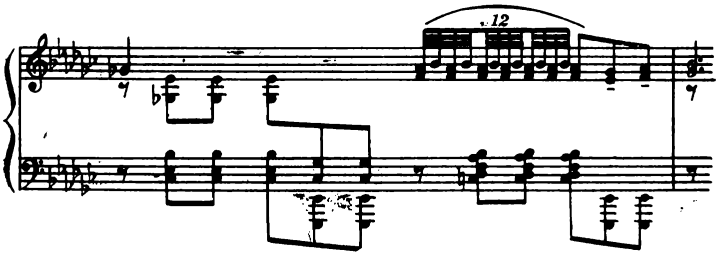
Итак, глубоко почвенные народно-национальные образные элементы складываются в рахманиновской пьесе в картину, не только не архаичную, но, напротив, чутко современную по духу. Ибо здесь в сложном переплетении проносятся тревожно настороженные течения. Они исполнены неиссякаемой внутренней энергии, которая уже угрожает мощно выйти из берегов и затопить все вокруг.

И в следующем, вершинном в цикле Этюде-картине ми-бемоль минор все горизонты уже затопила яростно бушующая стихия, всё небо заволокли мрачные грозовые тучи. Но и самым мощным громовым раскатам не заглушить смелого, страстного призыва к мужественной борьбе:









Этюд-картина ми-бемоль минор относится к числу сильнейших страстно-мятежных страниц всей мировой музыкальной литературы. Мы уже отмечали выше, что одна из подобных страниц — Музыкальный момент ми минор, соч. 16 № 4, созданный молодым Рахманиновым, как и этюд Скрябина ре-диез минор, наследует шопеновским «революционным» пьесам. Однако Музыкальный момент несколько уступает по образной яркости скрябинскому этюду. А Этюд-картина ми-бемоль минор из соч. 39 стоит на одном уровне с знаменитым творением Скрябина, восходя вместе с ним через Шопена к великому родоначальнику — бетховенской «Аппассионате». Достигая не меньшего накала пламенных страстей, эти потомки гениального творения Бетховена, разумеется, далеко уступают ему в смысле широты общей образно-идейной концепции. Ибо «Аппассионата» возникла на

заре XIX века, когда для Бетховена еще было свежо дыхание грандиозной революционной бури и одновременно им уже стал глубже, в широкой перспективе восприниматься общечеловеческий смысл разыгравшейся великой трагедийной борьбы.

Произведения же Шопена, Скрябина, Рахманинова родились в разгар либо в канун великих революционных бурь, ярко воспринимавшихся интуитивно, но не столь широко и ясно осмысливавшихся их творцами.

В преддверии первой великой русской революции молодые Скрябин и Рахманинов создали целую группу страстно-мятежных произведений. Среди них наиболее ярким, вершинным явился знаменитый скрябинский Этюд соч. 8 № 12, затмивший своего близкого сверстника и собрата — рахманиновский Музыкальный момент ми минор, соч. 16 № 4. Этюд Скрябина — непревзойденный образец краткого пламенного героико-драматического призыва, восторженно увлеченный и неодолимо увлекающий за собой гордый «клич Буревестника».
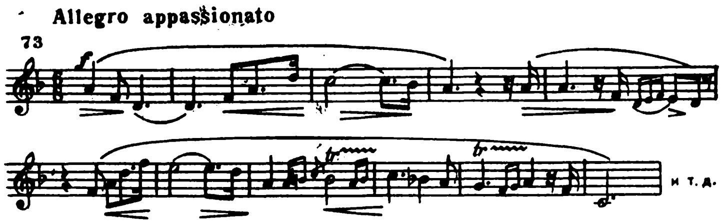
Музыкальный момент Рахманинова — произведение более развернутое и многоплановое. Призывный клич зовет здесь еще не к победе, а к тяжелой борьбе. Его суровость оттеняется мягкой широтой второго мелодического образа — как бы взглядом, с упоением бросаемым на красоту окружающих просторов. В бурлящий романтический фон пьесы проникают национально-характерные черты.

Но все эти три наметившиеся образные тенденции Рахманинов выявил столь же ярко, как Скрябин свою единую «буревестническую», спустя два десятилетия в Этюде-картине ми-бемоль минор, соч. 39 [1], созданном в

[1] Небезынтересно отметить, что Этюд Скрябина соч. 8 № 12 и Этюд-картина Рахманинова соч. 39 № 5 написаны, по существу, в одной и той же тональности (ре-диез минор и ми-бемоль минор).

уже разгоравшуюся следующую великую русскую революционную бурю.

Главная, исходная тема рахманиновской пьесы пламенно призывает к борьбе, раскрывая сама образ трудной, но беззаветной мужественной борьбы. В этом аспекте здесь больше близости не со скрябинским Этюдом, а с «аппассионатной» Прелюдией Шопена ре минор, соч. 28 № 24 [1] (1831), этого героико-трагедийного отзвука польского восстания. Шопеновскую тему роднит с рахманиновской сочетание мужественной суровости и песенной широты при явном сходстве начальных интонаций и вскипающих яростью трелей:

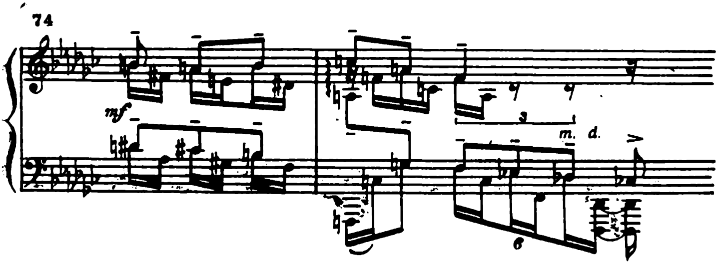


Только рахманиновская тема еще шире и еще напряженнее. В ней с новой силой воскресают характерные для мятежных мелодий молодого Рахманинова мотивы «конфликтного сопряжения» («порыв — торможение»). Особенно впечатляюще звучат эти «мелодические схватки» в центральном, разработочном разделе пьесы. Но здесь грандиозный накал развития сравним уже не с

---

[1] Обращает на себя внимание и сходство авторских обозначений: «Allegro appassionato» у Шопена, «Appassionato» у Рахманинова. Укажем также на романс Рахманинова «Пора», соч. 14 № 12, Allegro appassionato, ми-бемоль минор. Ровесник Музыкального момента ми минор, соч. 16 № 4 (см. стр. 89), этот романс является несомненным, хотя еще и очень незрелым предшественником Этюда-картины ми-бемоль минор, соч. 39 № 5.

ранними произведениями композитора, а разве только с остродраматическими кульминациями первой части его Третьего фортепианного концерта. Под конец раздела этот накал предельно обостряет вторжение еще одной мелодической линии — отрезков нисходящей целотонной гаммы, со времен глинкинского Черномора безотказно живописующей образы страшной злой силы:



Остро напряженный драматизм непревзойденным образом сочетается в рахманиновской теме с глубокой и рельефной национальной песенно-эпической характерностью. Говоря об этом высочайшем образце русской лиро-эпико-драматической мелодии, невольно хочется воспользоваться широко известными словами Н. К. Метнера об исходной теме Второго фортепианного концерта Рахманинова, сказать, что здесь с первых же звуков «во весь свой рост подымается Россия» [1].

Из предыдущего примера видно, как эту характерность тема сохраняет даже в моменты самых яростных «схваток». А после них она вновь утверждается уже с поистине богатырской мощью. Кажется, будто теперь целый вздыбленный океан оркестрового, а не фортепианного звучания отважно прорезается изнутри зычным

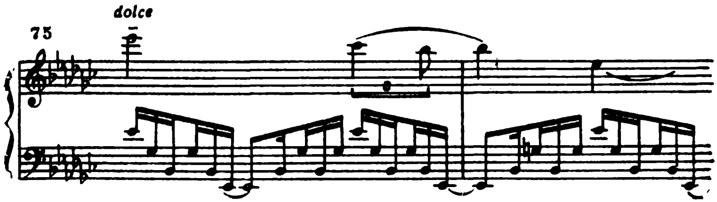
---

[1] Воспоминания о Рахманинове, т. II. Музгиз, М., 1962, стр. 320.

голосом «тромбона», и тема опять всплывает на поверхность бурлящей стихии.

Но еще далеко до полной, окончательной победы. Об этом напоминает последний, молнией взлетающий ввысь порыв, низвергающийся каскадом исступленных рыданий, отзвуки которых, однако, быстро смолкают, как бы поглощаясь плеском волн.

И тогда взор устремляется к далеким беспредельным горизонтам. Такая попытка была уже предпринята еще перед «генеральным сражением-схваткой». В тот раз взору на мгновение предстал прекрасный, трогательно хрупкий, но безутешно скорбящий образ. Он возвратился вновь и теперь, в заключение всей картины. Только в нем затеплилась искорка надежды, зазвучали ноты тихого, но мужественного утешения, а вокруг, сквозь мрачные тучи, начал смутно, едва приметно брезжить рассвет:



Как велика разница между этими неустойчивыми, неясными проблесками и тем возвышенным безмятежным сиянием, которым исполнено созерцание красоты природы в средней части бетховенской «Аппассионаты» — водоразделе между двумя яростно бушующими потоками! И тем не менее в самом сопоставлении-единении образов страстной, мужественной борьбы с неугасимым чувством любви к красоте окружающего мира,

поддерживающей светлые надежды, Рахманинов сохранил верность великим гуманистическим заветам искусства Бетховена...

*

...Трудными и сложными были пути русского художественного творчества в предоктябрьское десятилетие и тем более в самые последние его годы, начиная с 1914-го,— поистине «в бурю, во грозу», под человеконенавистнический грохот громов первой мировой войны, среди вздымавшихся великих волн народно-революционной стихии и слепившей глаза мутной пены реакционных декадентских течений.

В русской музыке в это время сложилось особо тяжелое положение. Один за другим ушли из жизни в 1914—1915 годах Лядов, Скрябин и Танеев. Глазунов резко притушил свой ясный, но не приспособленный к грозовым ветрам творческий светильник. Ярким фейерверком сверкнул и унесся прочь от пенатов родного искусства Стравинский. Военными трудами был отвлечен от композиторской работы один из наиболее вдумчивых представителей нового поколения русских музыкантов — Мясковский. И необходимо было обладать удивительным жизнелюбием и энергичной почвенной цепкостью молодого Прокофьева, чтобы, вопреки опутавшим его щупальцам реакционного русского и зарубежного модерна, все-таки создать уже тогда немало полнокровных, как бы стихийно оптимистических образов.

Трудным в эти годы был и путь Рахманинова. О сложности его исканий говорит хотя бы сам недолгий перечень произведений, созданных между 1914—1917 годами. Первое из них — Всенощное бдение, соч. 37, использующее древнерусские культовые мелодии и тексты. Второе же — шесть «стихотворений для голоса с форте-

пиано» соч. 38, почти все — на стихи современных поэтов-символистов. Конечно, мы судим о художественных достоинствах этих сочинений не по древним культовым текстам и не по стихам А. Белого, К. Бальмонта или Ф. Сологуба. Но нельзя и недооценивать обращение к ним как признак глубоких и острых идеологических противоречий художника, которые не могли пройти бесследно для его творчества.

Третьим же и последним крупным сочинением «в бурю, во грозу» оказалась серия Этюдов-картин соч. 39. Не только отдельные программные разъяснения автора, но, прежде всего, сам художественный строй этих произведений рельефно выявляет лирико-драматическую глубину, чуткость и эпическую широту интуитивного восприятия, а отсюда — замечательное воплощение больших тем и образов, рожденных возбужденным дыханием современности.

Проглядим внимательно анналы русского музыкального творчества этих лет, начиная уже с наступления 1910-х годов. Оценим эти анналы в сложившейся полувековой исторической перспективе, с точки зрения современной мировой музыкальной практики. Мы увидим, что среди напряженно драматических произведений, созданных тогда русскими (и не только русскими) композиторами, по праву выдвигается в самый первый ряд последняя серия Этюдов-картин Рахманинова во главе с пьесой ми-бемоль минор. И мало кто из образных собратьев-сверстников может сравниться по широкой, справедливо завоеванной популярности с этой вдохновенной «русской Аппассионатой».

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
63	1 снизу	исполнены)	исполнены
68	14 сверху	картины.	картинны.
106	6 снизу	к код	к коде
123	5 сверху	Она	Он
177	5 снизу	ценилось	пенилось

Зак. 2105/70

СОДЕРЖАНИЕ

БРЯНЦЕВА ВЕРА НИКОЛАЕВНА

ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ РАХМАНИНОВА

Редактор Ю. Хохлов
Художник Б. Фомин
Худож. редактор И. Каледин
Технический редактор
Е. Непомнящая
Корректор Г. Гитер

Подп. к печ. 17/VI 1966 г.
А-15509 Форм. бум. 70×108 1/32
Печ. л. 6,5 (Условные 9,1)
Уч.-изд. л. 8,46 Тираж 6940 экз.
Изд. № 3252 Т. п. 66 г.—№ 1392
Зак. 70 Цена 48 к.
Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88,
1-й Южно-портовый пр., 17.